رضا سید حسینی

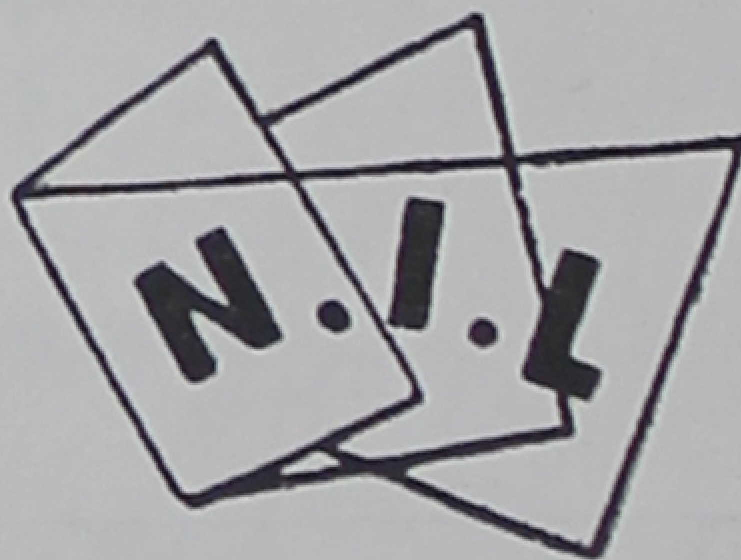
مکتبهای ادبی



رضا سیدحسینی

مکتبهای ادبی

چاپ سوم



انتشارات نیل

چاپ این کتاب در دوهزار نسخه در بهمن‌ماه هزار وسیصد چهل‌ودو هجری
خورشیدی درچاپخانه فردوسی تهران بپایان رسید .

فهرست

مقدمهٔ چاپ نخست

پیدایش وتکامل وزوال مکتب‌های ادبی دراروپا بیش ازآنچه‌حاکی ازتحولات ذوق هنری باشد، نشانهٔ تحولات اجتماعی است که درطی چند قرن اخیر دنیای مغرب‌را دگرگون ساخته‌است. دلبستگی بواقعیت وحقایق زندگی، که ادبیات‌را به‌رئالیسم متمایل ساخت، هنگامی برای نخستین بار در صحنهٔ ادبیات اروپائی آشکار شد که طبقهٔ متوسط انگلستان مبارزهٔ امیدوارانهٔ خود را با اشرافیت آغاز کرده بود (اوائل قرن هیجدهم) و نویسندگان وابسته به‌این‌طبقه(فیلدینگ، ریچاردسون،دانیل‌دفوودیگران) لزوم نمایاندن واقعیت‌های‌زشت و نارواي‌زندگی وتجسم بیهودگی حکومت اشرافی و تجلیل پرکاری و خلاقیت طبقهٔ متوسط را بیش از پیش احساس میکردند. وسوررئالیسم که کمتر ازهرمکتب هنری دیگری با واقعیت و جهان مادی سروکار دارد هنگامی شیوع یافت که طبقهٔ متوسط دربحران های نومید کنندهٔ قرن بیستم دست‌وپا میزد وروشنفکران وهنرمندان این طبقه با اضطراب و کابوس دائمی دست بگریبان بودند. زمانی واقعیت زندگی، آیندهٔ درخشان‌طبقهٔ متوسطرا نوید میداد؛ پس هنرمند بدان دل بست وبه‌تصویر آن پرداخت. اما واقعیت امروزهراس‌انگیزومحکوم کننده است وهنرمند وابسته باین طبقه نمیتواند بآن دلبسته باشد. ازطرف‌دیگر، رئالیسم انتقادی قرن‌نوزدهم (رئالیسم‌استاندال وبالزاك وديكنس) زائیدهٔ آگاهی وبیزاری نویسندگان واقع بین از ناروائی‌ها و فسادهائی بود که حکومت طبقهٔ متوسط درفرانسه وانگلستان پدیدار کرده بود، همچنانکه رئالیسم قرن بیستم وسیلهٔ نمایش فساد وهرج و مرج جوامع غربی قرار

گرفته‌است . اغراق گوئی نکرده‌ایم اگر بگوئیم که بامطالعهٔ دقیق تحولات هنری وادبی دنیای مغرب ، بآسانی میتوان به سیر تکامل و انحطاط تمدن غربی پی برد .

البته ، چون کتاب حاضر درواقع نخستین گام بلندی است که در راه توضیح و تشریح خصوصیات مکتب های ادبی برای خوانندهٔ فارسی زبان برداشته شده‌است ومؤلف قصدنداشته به‌جنبه‌های اجتماعی این مکتب ها و چگونگی تکامل تاریخی آنها بپردازد، خواننده نباید توقع تجزیه‌وتحلیل انگیزه‌های اجتماعی جنبش‌های ادبی را در این کتاب داشته باشد ، بلکه بایستی محدودیت‌هائی را که مؤلف درزمینهٔ کار خود قائل گردیده در نظر بگیرد و به‌درك مشخصات هنری و «استیتك» مکتب های ادبی و آشنائی با نمایندگان آنها قناعت کند . هرچند که ممکن‌است این «قناعت» موجب توهم و گمراهی‌هائی‌شود (محتمل‌است خواننده به‌پیروی ازمؤلف جنبشهای ادبی را «عکس‌العمل» مکتبی در برابر مکتب دیگر بداند و بالنتیجه ازعلل اجتماعی پیدایش وزوال مکتب‌های‌ادبی غافل بماند[1]) ولی بادرنظر گرفتن فقر وفاقه‌ای که درمورد شناخت و شناساندن مکتب‌های ادبی در کشور ما وجود دارد ، این «قناعت» خود نوعی بلند پروازی است که اندوختهٔ ادبی فراوانی بدست‌خواهد داد .

ارزش‌کار مؤلف ، با همهٔ محدودیت‌ها وناتمامی‌های موجود ، وقتی بخوبی آشکارمیشود که بیاد بیاوریم که با وجود اینکه ترجمه‌وانتشار آثار نویسندگان غربی، که هریك ازایشان کم وبیش به‌یکی از مکتب‌های ادبی وابسته‌است ، بنحوروزافزونی در کشورما رواج گرفته‌است خوانندهٔ فارسی زبان ازخصوصیات مکتب‌های ادبی بی‌اطلاع مانده است وهیچگونه ملاك سنجش ودرك درست کتابی‌را که مطالعه میکندندارد . گذشته ازخوانندهٔ عادی، نویسندگان‌وهنرمندان ماهم‌اطلاع چندانی ازسبك‌های ادبی وهنری مرسوم‌ندارند. جای‌شگفتی‌نیست اگریکی ازنویسندگان ومحققان دانشمند ما ناتورالیسم‌را توصیف زیبائی‌های‌طبیعت‌دانسته‌است ، حال آنکه نویسندهٔ ناتورالیست ابتذال و زشتی‌های زندگی را مایهٔ آثار خود قرار میدهد ! همین‌نکته تلخ کافیست که بپذیریم که مؤلف کتاب حاضر به‌کار بسیارارزشمند وپر اجری دست زده است .

---

[1] ـ خوشبختانه این اشکال درچاپ دوم‌کتاب برطرف شده‌است . (دکترمیترا)

تأثیری که این کتاب درتحول ذوق هنرمندان و خوانندگان فارسی زبان خواهد داشت نیز درخور ملاحظه است (فراموش نکنیم که سبکهای اروپائی درادبیات معاصر مانفوذ کرده‌است.) امروزخوانندهٔ ادبیات معاصر فارسی علاوه بردوسه نویسنده وچندشاعری که درتاریخ ادبیات میتوان از آنان نام‌برد، باگروه انبوه نویسندگان بازاری سروکاردارد، ولی بعلت اینکه تاکنون نقد ادبی در بسیاری از مطبوعات ایران از ستون فرمایشی «تقریظ وانتقاد» فراتر نرفته‌است خواننده بدشواری میتواند گوهرفروش را ازخرمهره قالب‌زن بازشناسد. گذشته ازاین، آثارانگشت شمارهنرمندان واقعی‌هم ازلحاظ فکرومحتوی باهم یکی نیست. دربسیاری از آنهاانسانیت میشکوفد ودربسیاری‌میمیرد؛ پاره‌ای اندیشه‌را اوج‌نشین‌میسازند وپاره‌ای آنرا به‌دهلیزها وسردابه‌های سردوتاریک‌میکشانند. هرچند که‌جنبهٔانتقادی این کتاب چندان قوی‌نیست، معهذا میتوان گفت که باانتشارآن، راه کم و بیش روشنی پیش پای نویسندگان تازه‌کار گذاشته شده و متمایز ساختن سبکهای ادبیات معاصر فارسی و قضاوت دربارهٔ آنها برای مردم آسان گردیده است.

باید افزود که کتابی که اکنون در دست شماست از لحاظی در نوع خود ممتازاست. مؤلف به توضیح مکتب‌های ادبی اکتفا نکرده، بلکه از استادان هرمکتب نمونه‌هائی آورده‌است که گذشته ازاینکه‌فهم‌خصوصیات سبک‌های مختلف‌را آسان میسازد شاهکارهای جاویدان ادبیات جهانی را نیزمعرفی میکند. همهٔ اینها باضافهٔ زبان ساده وزودآشنائی که در تدوین کتاب بکاربسته شده‌است «مکتب‌های ادبی»را دردائرهٔ فهم گروه وسیعی ازخوانندگان قرارمیدهد واین‌برای‌مانعمت بزرگی‌است.

دکتر میترا

مقدمهٔ چاپ دوم

چاپ اول «مکتب‌های ادبی» تألیف آقای رضا سید حسینی در سلسلهٔ انتشارات «نیل» در فروردین ماه سال ۱۳۳۴ زیور طبع یافت و از آن تاریخ تا کنون بسیاری از دانشجویان و ارباب تحقیق از مفاد آن که با حسن سلیقه تهیه شده بود بهره‌مند گردیدند. مؤلف در آخر کتاب وعده کرده بود که چاپ بعدی کتاب را با تجدید نظر و با مطالب بیشتری انتشار دهد. اینک مایهٔ کمال خورسندی است که ایشان بوعدهٔ خود وفا نموده بچاپ دوم آن اقدام کرده‌اند. اکنون که قسمت اعظم فورم‌های چاپ جدید در اختیار اینجانب قرار گرفته در مقام مقابله و مقایسه با چاپ اول میتوان گواهی داد که مؤلف محترم در توسعه و تکمیل مطالب کتاب با صداقت تام کوشیده و رسالهٔ خود را از ۲۰۲ صفحه بقریب ۴۰۰ صفحه وسعت بخشیده است.

از جمله نکات و مطالب قابل توجه اینکه مقدمه‌ای بمنظور روشن ساختن دورهٔ **رنسانس** و **اومانیسم** فرانسوی و تکوین مکتب **کلاسیک** در آغاز نشریه قرار داده‌اند. در اینجا مقام آن بود که از مکتب **پلئیاد** (Ecole de Pléïade) و بانی آن **پیر دو رنسار** (Pierre de Ronsard) شاعر نامی غزل‌سرا و ملک‌الشعرای فرانسوی اول که برای اعتلای مقام شعر و شاعری

کوشش بسزائی مبذول داشته نامی برده میشد و همچنین از **فرانسو آدومالرب** (Fiançois de Malherbe) نقاد شعر و ادب که در امر تصفیهٔ زبان شعر و ترسیم و تثبیت قوانین و قواعد عروض و قافیه سهم عمده‌ای داشته ذکری بمیان میآمد تا در مقدمه چیزی کسر نبوده باشد .

در بخشهای دیگر ابتکار مؤلف بتوصیف اجمالی مکتب‌های ادبی انگلیسی و آلمانی و ایتالیائی بموازات مکتب‌های فرانسوی معطوف گردیده و بنحوی شایسته نفوذ و تأثیر عوامل بیگانه را در مراحل تکوین و شکفتگی مکتب‌های فرانسوی خاطر نشان ساخته و اصل اختلاط و امتزاج و دادستد هنری را بین ملل غرب آشکار نموده اند. جای تردید نیست که نکتهٔ مزبور کمك شایانی بتفهیم و تفهم معانی و مقاصد هنر شعر و ادب فرانسوی میتواند کرد و رمز تحولات و انقلابات متعددی را که در لوای نهضت‌ها و مکاتب ادبی در جامعهٔ فرانسوی رخ داده و در این دوره‌های اخیر عناوین عجیب و غریبی مانند کوبیسم ، دادائیسم ، سوررئالیسم ، اگزیستانسیالیسم ، فوتوریسم وقس علی ذلك... بوجود آورده است بدست میدهد .

درمرحلهٔ آخر میتوان از حسن سلیقهٔ مؤلف در کار گردآوری ترجمه های نمونه از آثار شعر او نویسندگان هر مکتب که تعدادی از آن ترجمه‌ها اثر طبع خود اوست تمجید نموده امیدوار بود که در آینده در این طریق گام‌های بلیغ‌تر و استوارتری بردارند و دانشجویان را بیش از پیش از مخزن فضائل خویش بهره مند سازند .

دکتر عیسی سپهبدی
استاد کرسی ادبیات فرانسه
دانشگاه تهران
۱۲ بهمن ماه ۱۳۳۶

پیش گفتار

پیدایش ادبیات ملی در اروپا

ازسال ۱۰۰۰ میلادی تا کنون، تمدنهای اروپائی، که نخست محدود ومنحصر به نواحی کوچك بود وسپس جنبهٔ ملی بخود گرفت، در برابر تمدن کهن که میراث امپراطوری وسیع روم بود قدبر افراشته و بتدریج خصوصیت های ملی خودرا محکم‌تر ومشخص‌تر کرده‌اند. میراث تمدن کهنی که باز ماندهٔ امپراطوری‌های یونان وروم قدیم بود، تمدنهای گوناگون‌را با یکدیگر مخلوط وممزوج کرد و بصورت تمدن واحدوسیعی در آورد که بیش ازده‌قرن برسراسر اروپا تسلط داشت. این تمدن پهناور تقریباً از قرن پنجم پیش از میلاد آغازمیشود ودرقرن اول تاسوم میلادی به‌اوج قدرت خود می‌رسد. پس ازسقوط امپراطوری‌روم (قرن‌پنجم) مدت هشت‌قرن، یعنی تاحدود ۱۳۰۰ میلادی، تلاشهای‌مداومی برای حفظ‌وحدت‌تمدن‌وفرهنگی که براثر پیدایش ونضج روح ملی لطمه‌های فراوان دیده بود بچشم می‌خورد.

ولی درطی این‌هشت قرن کوشش عبث و بی‌ثمر برای نگهداری‌وحتی احیای این تمدن کهن، نهضت مخالفی، که شاید از زمانهای بسیار قدیم و حتی ازهمان اوج قدرت‌امپراطوری روم‌سرچشمه می گیرد، بوجود می آید که همان جوانه‌های تمدنهای ملی کنونی‌است. بااینحال، میراث یونان و روم کهن تا امروزنیز کم و بیش بقوت وقدرت و نفوذ خویش باقی مانده تا آنجاکه می‌توان فرهنگ وادبیات وزبانهای امروزی اروپا را بازمانده و دنباله و پیشرفت تمدنی دانست که پایه‌هایش را یونان و روم قدیم استوار

کرده‌اند .

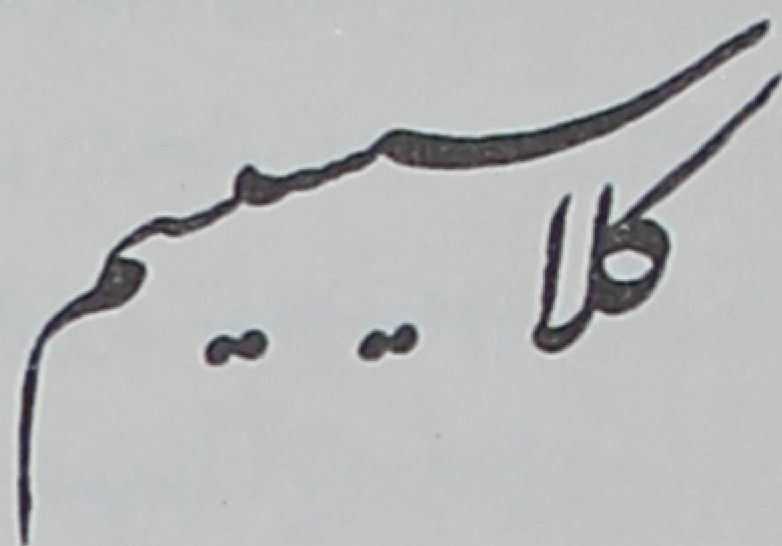
زبان لاتین که وسیلهٔ بیان فکر و احساسات اکثر کشورهای اروپائی درهمهٔ زمینه‌ها بود (مثلا در تدوین قوانین مدنی و شرعی و تألیف کتب فلسفی ودایرة‌المعارف بنظم و نثر و نگارش اشعار بزمی و رزمی) حتی در قرن دوازدهم وسیزدهم نیز زبان زنده‌ای بشمار می‌رفت که از لحاظ صرف و نحو و سبك نگارش بالاتین کهن تفاوتهای بسیار داشت .

درهمین دوره یعنی از قرن یازدهم تا سیزدهم است که ، در اکثر کشورهای اروپا ، تکوین ادبیات ملی آغاز می شود . در قلب این منطقهٔ وسیع ومتحدی که یك وسیلهٔ بیان مشترك داشت و آن زبان لاتین بود ، ملت‌های گوناگون بوجود می آیند و بتدریج ازیکدیگر جدا می شوند تا زندگی وزبان خاص خویش‌را پیدا کنند . نخست درمیان اقوامی که اطلاع برزبان لاتین ازحدود گروهی معدود از نخبهٔ روشنفکران آنها تجاوز نمیکرد مانند اقوام انگلیس وساکسون وملت‌های ایرلند وسپس اقوام شمال اروپا این جنبش آغازشد . پس‌ازآن ، اقوام ژرمن به‌سرزمینهای امپراطوری روم حمله کردند ودردانمارك وهلند وبلژیك و کشورهای دیگر بتدریج ریشه های این زبان کهن‌را برانداختند . سپس نوبت اقوام ساکن فرانسه و شبه جزیرهٔ ایبری‌رسید . آخرازهمه ، درکشورهائی که زبان مردمش با زبان عامیانهٔ لاتین نزدیکی و قرابت بلافصل داشت ، مانند ایتالیا که تاریخ ادبیاتش ازقرن سیزدهم آغازمی‌شود ، این تحول بوجود آمد . ولی اقوام ساکن رومانی ونواحی اطراف آن فقط درقرن شانزدهم از زیر تسلط زبان لاتین آزادمی‌شوند ودارای ادبیات خاص خودمی گردند. ادبیات اقوام اسلاو وترك درقرن چهاردهم قدم بعرصهٔ وجود می‌نهد .

سبکهای ادبی گوناگونی که درادبیات ، خاصه تاریخ ادبیات اروپا ، ازآنها نام برده میشود وغرض ازتألیف کتاب حاضرشرح وتحلیل آنهاست ازقرن شانزدهم یعنی اوج نهضت رنسانس واومانیسم آغازمی‌شود وبوسیلهٔ مکتب کلاسیسیسم درقرن هفدهم صورت وسیع شایعی بااصول مدون بخود می گیرد .

از زمان زوال زبان لاتین تا اواخر قرن شانزدهم را دورهٔ رنسانس می‌نامند . سبکهای ادبی این دوره بازماندهٔ شیوه‌های کهن یونان‌وروم یا قرون وسطی است . هیچگاه یکی ازآن شیوه‌ها مورد قبول خاص و عام قرارنگرفت تا برشیوه‌های دیگر سایه بیفکند ومحصول ادبی یك‌دوره از

تاریخ را بخود منحصر کند. بنابراین این دوره‌را باختصار برگزار کردیم.
سبك‌ها و مکتب‌های گوناگون ادبی یاهنری، اختراع یك یاچند تن از برگزیدگان و نوابغ نیست که ناگهان ظهور فلان مکتب را با بیانیه‌ای اعلام نمایند واصول وقواعد آن‌را با کوس و کرنا به‌گوش مردم فرو کنند. سبکها وشیوه‌های ادبی‌همیشه، بصورت پنهان‌یاآشکار، وجودداشته است، جز اینکه دردوره‌ای ازتاریخ ادب، بنابرعلل اجتماعی واقتصادی، یك‌سبك یا مکتب معین بردیگر شیوه‌های ادبی وهنری تسلط بیشتری یافته است.
ازاینجا می‌توان فهمید که پیدایش و نضج یك‌مکتب مربوط به زمان و مکان خاصی‌است که میتوانسته است این‌مکتب‌را بپرورد وبرسرکارآورد. بنابر این بهترمی‌بود که عنوان«مکتب»را بر میداشتیم و بجای آن «دوره» یا «عصر» می گفتیم‌زیرا، فی‌المثل، کلاسیسیسم بیش‌ازآنکه نمایندهٔ یك‌مکتب باشد، مبین «عصر» یا «دوره»ای ازتاریخ ادبیات‌است.



Classicisme

مقدمه‌ای بر مکتب کلاسیک

کلمهٔ **کلاسیک**، به‌معنی وسیع خود، به‌تمام آثاری که نمونهٔ ادبیات کشوری شمرده می‌شود و مایهٔ افتخار ادبیات ملی آن کشور است اطلاق می گردد. مثلا ما می توانیم همهٔ آثار جاودانی شاعران بزرگمان را کلاسیکهای ادبیات فارسی بنامیم. ولی آنجا که بحث از مکتبهای ادبی در میان باشد، دیگر چنین معنی وسیعی منظور نظر نیست و در این مورد عنوان **کلاسیک** به آن مکتب ادبی گفته می شود که پیش از پیدایش سایر مکاتب ادبی (از قرن پانزدهم الی هفدهم) در اروپا بوجود آمده و از ادبیات قدیم یونان و روم تقلید کرده است. در حقیقت، هنر کلاسیک اصلی همان هنر یونان و روم قدیم است. شاعران قرن هفدهم فرانسه، بدنبال نهضتی که **اومانیسم** Humanisme نامیده می‌شود، این هنر قدیم را برای خود سرمشق قرار دادند و آثار خویش را به‌پیروی از قواعد ثابت و بارزی که از ادبیات یونان و روم قدیم و بخصوص از عقاید **ارسطو** اقتباس شده بود بوجود آوردند. البته این نهضت یك قرن پیش از آنکه در فرانسه ظاهر شود، در ایتالیا و اسپانیا بوجود آمد و چون اومانیسم فرانسه دامنهٔ اومانیسم ایتالیا شمرده می‌شود، برای شناسائی این نهضت، نخست باید با اومانیسم ایتالیا آشنا شویم.

اومانیسم ورنسانس در ایتالیا

چنانکه‌می دانیم درقرون‌وسطی کلیسا بوضع تعصب‌آلود دوجابرانه‌ای برجزئیات زندگی وافکاروعقاید مردم نظارت‌می کرد. ازاینرو توجه‌به‌هر گونه اثری که‌بارعایت عقاید کلیسانوشته‌نشده بود ومخصوصاً آثاردوران بت‌پرستی (Paganisme) کفرو جادوشمرده میشد وسزای آن شکنجه‌دیدن وزنده درآتش سوختن‌بود.

درقرن چهاردهم، بحرانی فکری و معنوی‌درایتالیا بوجود آمد ودر تعصب دینی‌طبقهٔ روشنفکر فتوری‌روی‌داد وعده‌ای به‌این فکرافتادند که‌بجای‌تبعیت‌کامل‌ازدستورهای کلسیا به‌مشاهده‌وتحقیق بپردازند نتیجهٔ چنین تمایلی طبعاًاین بود که، بجای‌مدح یکنواخت فضیلت وتقوی،از آنچه‌زیباتراست لذت‌بیشتری ببرند. نخستین کسانی که‌به‌زیبائی‌بی‌پایان آثار یونان وروم قدیم پی‌بردند ، **پترارك و بوکاچیو** بودند که برای نخستین‌باردرآثارشان ازهنرمندان یونان‌قدیم الهام گرفتند درآثاراین شاعران دیگر ازآن تعصب شدید دینی اثری‌نبود. «پترارك» دیوانه‌وار مفتون‌آثار کلاسیك یونان وروم قدیم‌بود ولی‌این کلاسیسیسم‌اوازجنبهٔ هنری‌جلوترنرفت. «بوکاچیو» نیزعلاقهٔ‌زیادی به‌ادبیات‌یونان‌وروم‌داشت بطوریکه به‌آثارخوداسم‌یونانی‌داد ودرشاهکارخود**دکامرون**هرمطلبی‌را که‌زیبا یافت‌بدون توجه به‌جنبهٔ دینی واخلاقی آن‌باکمال بی‌پردگی ذکر کرد.

درقرن پانزدهم روح‌جدیدی درادبیات‌ایتالیادمیده شد. درتاریخ ادبیات ایتالیا این‌نهضت ازقرن پانزدهم تاپایان نیمهٔ‌اول قرن شانزدهم ادامه پیدامی کند وازلحاظ ماهیت ومشخصات می‌توان آنرا به‌دو دوره تقسیم کرد :

۱ـ **اومانیسم** که سه‌چهارم قرن پانزدهم را اشغال کرده است.

۲ــ **رنسانس** Renaissance که‌در ربع آخر قرن چهاردهم شروع شده وتا ۱۵۵۹ ادامه داشته‌است.

نهضت اومانیسم بصورت تحصیل زبان لاتین وتقلید از آثار شاعران یونان وروم شروع شد. دراین دوره ترجیح دادند که بجای زبان ایتالیائی زبان لاتین بعنوان زبان ادبی بکاربرده شود ومخصوصاً در دورهٔ رنسانس آنچه از کلاسیکهای یونان و روم گرفته‌شده‌بود بازیبائیهای زبان عامهٔ مردم درهم آمیخت وزبان ادبی ساده ورسائی بوجود آورد .

هنرمندانی که‌درقرون وسطی براثر فشار وحشت آور کابوس زندگی روبه‌آسمان می کردند، پس ازشروع **اومانیسم** براثر دریافت روح تازه‌و کسب قدرت از تشکیلات سیاسی جدید متوجه روی زمین وزیبائیهای آثار گذشتگان شدند . درمیان طبقهٔ روشنفکر تمایل به خواندن آثار کلاسیك نیرو گرفت. دیگر **ویرژیل** را «جادو گر» نمی‌شمردند وخودرا محتاج نمی‌دیدند که دربارهٔ شاعران معروف کلاسیك بادیدهٔ تعصب دینی قضاوت کنند. می کوشیدند روح اصلی کلاسیك را درمیان خود زنده کنند وازاین روح سرمشق زیبائی ومبانی علمی جدیدی فرا گیرند. حتی نام این نهضت راهم ازرومیان گرفتند، زیرا رومیان نیز درعصر خودبرای مطالعه وتحقیق دربارهٔ آثار یونان قدیم یك نظام ادبی وفلسفی تحت عنوان Studia Humanitatis برقرارساختند وعقیده داشتند که « درسایهٔ این کار می‌توان قدرت معنوی انسان را رشدداد و اورا بصورت **انسانی‌تر** یعنی مدنی‌تری درآورد. »

مرکز اصلی «اومانیسم» ایالت **توسکانا** بود . درآنجا نسخه‌های یگانه آثار یونانی ولاتین که درگوشه و کنار کلیساهادر زیر گردوخاك مانده وطعمهٔ موریانه‌ها بودبیرون کشیده‌شد وبدست روشنفکران افتاد.

دانشمندان فرهنگ نو را باشوق وعلاقهٔ فراوان به زنان ومردان جوان یاد می‌دادند، بطوریکه پس از مدت کمی جوانان توانستند خطابه‌های درست وبی‌نقص به‌زبان لاتین بنویسند، مخصوصاً فرهنگستان‌هائی که‌در رم‌وفلورانس وناپل تأسیس گشت اثرمهمی دراین‌نهضت داشت. ازطرف دیگر یونانی‌هائی که پس‌ازتصرف بیزانس بدست‌ترکها به‌ایتالیا آمده بودند، تحصیل‌زبان یونانی‌را برای ایتالیائی‌ها آسان ساختند. درهمه جا مدارس متعدد بازشد ومردم باعشق وهیجان‌شروع به‌درس‌خواندن کردند. معلمان‌این‌مدارس، دیگرمانندقرون‌وسطی مغرور نفوذوقدرت خویش‌نبودندبلکه به‌نیروی علم‌واستعداد تعلیم خویش‌اتکاء داشتند.

اما **اومانیست‌ها** به‌زبان بی‌جان و مرده‌ای‌از گذشتگان تقلید می کردند. زبان‌عامهٔ‌مردم‌را‌تحقیر‌می‌نمودند ودرنتیجه ازروح‌مردم‌یعنی ذوق وهنرملی بی‌بهره بودند. هرچند که طرفداران زیادی اطراف آنها گردآمده بودند، اکثریت مردم چون‌فراگرفتن زبان لاتین برایشان امکان‌نداشت، ازآثار آنان‌چیزی درنمی‌یافتند. ازاینرو درشصت‌سال‌اول قرن‌پانزدهم، درحالیکه‌ازطرفی «اومانیست»هامشغول‌ایجادنوعی‌ادبیات اشرافی به‌زبان‌لاتین بودند، ازطرفی‌هم‌درمیان مردم‌ادبیات‌ساده‌وزیبای عامیانه‌ای بوجود می‌آمد. البته گویندگان و سرایندگان‌این ادبیات عامیانه‌دارای‌فرهنگ عمیقی‌نبودندومطلب بکروتازه‌ای‌در گفته هاشان دیده‌نمیشد، بلکه‌ازگذشتگان‌تقلید می کردندوحتی گاهی‌عین‌جمله‌های **پترارك** راتکرارمی کردند. اماپس‌ازمدت کمی‌هنر کلاسیك‌اومانیستها با زبان مردم درهم‌آمیخت وازاین دوعنصر ادبیات ملی‌جدیدی بوجود آمد. باین‌ترتیب اولین مرحلهٔ **رنسانس** در ایتالیا آغاز گردید. هدف اصلی‌این‌بود که روح وطبیعت انسانی‌را باذوق کلاسیك موافق‌سازند و

انتقاد آزاد را که قرون وسطی بکلی از آن جلوگیری میکرد رواج دهند.

بالاخره اومانیسم ایتالیا که در قرن چهاردهم بصورت بازگشت به زبان وادبیات لاتین شروع شده بود، در قرن شانزدهم به ایجاد ادبیات ملی جدیدی منجر گردید. باین ترتیب اومانیسم ایتالیا که کاملا جنبهٔ اشرافی داشت و حتی **دانته** را بسبب آنکه بزبان مردم شعر گفته است، شاعر نمی‌شمرد[1] ماهیت اصلی خود را از دست داد.

اومانیسم و رنسانس درفرانسه

درسالهای ۱۵۴۶ الی ۱۵۵۰ ناگهان عده‌ای از هنرمندان جوان موفق به کشف اصل «زیبائی» در ادبیات شدند. عاملی که توجه هنرمندان را باین اصل جلب کرده بود، آشنائی با ادبیات یونان قدیم و آثار عده‌ای از شاعران و نویسندگان دورهٔ رنسانس بود که نوشته‌های خود را بزبان لاتین می‌نوشتند. درفرانسه نیز مانند ایتالیا، جوانان پیش از اینکه دست به آفریدن آثار تازه‌ای بزنند، بفکر فرا گرفتن افتادند و **رنسار** Ronsard وسایر دوستان جوان او که بعداً مجمع هفت نفری **پلئیاد** Pléïade راتشکیل دادند، نخست بوسیلهٔ یکی ازهمکارانشان بنام **دورا** Daurat که درعین حال معلم لاتین آنها بود، باآثار **همر** و **سوفوکلس** آشناشدند. **دوبله** Dubellay

---

۱ـ Leonardo Bruni d' Arezzo (مورخ ایتالیائی متوفی بسال ۱۴۴۴) دربارهٔ دانته چنین می نویسد: دانته نشان‌می دهد که آثار کوچك و بی ارزش کشیشان ومعلمان اطفال را سر تا پا خوانده است... ولی از میان آثار کلاسیکها حتی آنهائی را هم که امروز برای ما باقی مانده ندیده است. شکی نیست که هر کسی هرقدرهم که عامی و بی‌اطلاع باشد خجالت میکشد که اینهمه ابلهانه بنویسد. از اینرو من این شاعر را در ردیف ادبا وهنرمندان نمی‌شمارم و اورا شایستهٔ دباغان و آسیابانان و این قبیل مردم عامی می‌دانم. زیرا ازلحن خود او نیز خوب پیداست که می‌خواسته‌است دوست چنین مردمی باشد.

که یکی ازشاعران عضو «پلئیاد» بود در نخستین اثر خود که Defense – et Illustration de la langue française نام داشت ، اعلام داشت که تا آنروز همهٔ شاعران فرانسوی قافیه پردازان جاهلی بیش نبوده اندو فقط شاعران یونان ولاتین شاعران حقیقی هستند وفرانسویان می‌توانند پس ازآشنائی باآثارآنان خود رابپای آنان برسانند و یا برآنان نیز سبقت جویند. آنچه بایدشاعران فرانسوی ازقدمایادبگیرند، دردرجهٔ اول انواع آثارادبی است. «دوبله» عقیده داشت که علت متوسط وبی‌ارزش بودن اشعار فرانسویان «انواع ادبی» رایج درقرون وسطاست، ازاینرو باید تبعیت از این انواع رابدورانداخت وانواع ادبی رایج دریونان وروم قدیم راجانشین آن ساخت .

مرحله‌ای راکه از ۱۵۵۰ الی ۱۵۹۰ ادامه یافت می‌توان دورهٔ رنسانس ادبی فرانسه نام‌داد . دراین‌دوره شاعران ونویسندگان باعلاقهٔ فراوان به‌تقلید از شاعران یونان و روم قدیم و شاعران ایتالیائی دورهٔ رنسانس پرداختند. درادبیات این‌دوره آثار رنسار و **مونتنی** Montaigne بیش ازهمه جلب نظرمی کند.

بطورکلی نیمهٔ‌دوم قرن‌شانزدهم دوره‌ای بود که‌در آن برای نخستین بارآئین ادبی وسیعی برای خلق آثار ادبی بوجود آمد و این آئین ادبی دارای اصولی بود که حتی تاپایان قرن هیجدهم نیزارزش واعتبارخود را ازدست نداد وهمین اصول بود که‌درآغازقرن‌هفدهم مایهٔ ایجادمکتب کلاسیک گردید .

از رنسانس تا کلاسیسیسم

دورهٔ سلطنت‌هانری چهارم‌را که ازسال ۱۵۸۹ (تاریخ پایان رنسانس‌فرانسه) تا ۱۶۱۰ ادامه داشت‌می‌توان مرحله‌ای‌بین‌رنسانس‌و کلاسیسیسم

شمرد. زیرا نویسندگانی را که دراین دوره بوجود آمدند نه‌می‌توان در صف نویسندگان قرن شانزدهم قرارداد و نه می‌توان جزو نویسندگان قرن هفدهم بشمار آورد. این عده با اینکه در تاریخ ادبیـات فرانسه جای مهمی اشغال نکرده‌اند ولی از این لحاظ که زمینه را برای ایجاد مکتب کلاسیك آماده ساخته‌اند قابل ذکرند. مهمترین این نویسندگان عبارتنـد از **آنتوانین دومون کرتین** A.de Montcrétien (1575–1621) **اولیویه دوسر** O.de Serres(1569–1613) **پیر شارون** P.Charron(1541–1603) **ماتورن رنیه** M.Régnier (1573–1619) وچندنفر دیگر.

تأثیر این اشخاص در سالنهای ادبی قرن هفدهم بهیچوجه قابل انکار نیست. اما این مطلب را نیز باید اضافه کرد که این تأثیر دارای جنبه‌های مثبت نبود، بلکه جنبه‌های منفی نیز داشت. زیرا کسانی که دراین سالنها گرد می‌آمدند کارشان مباحثهٔ واقعی و پر ارزش علمی وادبی نبود، بلکه عبارت ازوراجی دربارهٔ علم وادب ونوعی فضل فروشی (Pédantisme) بودو بهمین جهت است که دانشمندان بزرگ قرن هفدهم ازقبیل **دکارت و پاسکال** ازاین سالنها سردرنیاوردند، بلکه درخارج ازچنین محافلی ظهور کردند وبزرگترین شاهکارهای خودرادرنتیجهٔ گوشه گیری در **برج عاج**[1] خویش بوجود آوردند.

این مرض تصنع وفضل فروشی نه‌تنها در فرانسه بلکه دراغلب کشورهای اروپا بصورت بیماری مسری شایع شده‌بود. چنانکه دراواخر

۱ـ تعبیر «برج عاج» ازمونتنی Montaigne بیادگارمانده است زیرا او در قصر خویش درایالت «پریگود» برجی راکه بکتابخانه و اطاق کار اختصاص داده بود، «برج عاج» می‌نامید.

قرن شانزدهم و اوائل قرن هفدهم در انگلستان دورهٔ الیزابت نوعی تصنع یا Préciosité بنام Euphuisme[1] رواج یافته بود. همچنین روشی که در ایتالیا **مارینیسم** Marinisme[2] یا **کنستیسم** Concettisme نامیده میشد چیزی جز همین تصنع نبود. بالاخره در اسپانیا نیز **گنگوریسم** Gongorisme[3] یا **کولتیسم** Cultisme وجود داشت.

جریان **تصنع** (Préciosité) را که در قرن هفدهم در فرانسه بوجود آمد نمیتوان ادعا کرد که صرفاً تحت تأثیر جریانهای خارجی بوده است. زیرا باید دانست که در فرانسهٔ قرون وسطی، چه در قرن سیزدهم که رمانهای درباری اشرافی (Courtois) نوشته میشد و چه در زمانی که آثار کنایه آمیز (Allégorique) مانند «Roman de la rose» بوجود می آمد، مقدمات این بیماری تصنع آغاز شده بود.

پیروان تصنع معتقد بودند که اثر هنری باید بزبانی نوشته شود که تودهٔ مردم قادر به فهم آن نباشند. برای این کار باید زبان تازه‌ای ایجاد کرد که با زبان معمولی مردم فرق داشته باشد.

روشهای دیگری از قبیل بورلسك Burlesque وغیره نیز بوجود آمد؛ اما وضع سیاسی واجتماعی فرانسه در قرن هفدهم ایجاب میکرد که ادبیات نیز تحت نظم وانضباط معینی در آید.

۱ـ این نام از رمان EuPhuès اثر رومان نویسی بنام John Lyly (۱۵۵٤ـ۱٦۰٦) گرفته شده است.

۲ـ ازنام مارینی Marini شوالیه و در عین حال شاعر ایتالیائی (۱۵٦۹ـ۱٦۲۵) گرفته شده است.

۳ـ ازنام گنگورو Gongoro (۱۵٦۱ـ۱٦۲۷) شاعر ایتالیائی گرفته شده است.

وضع اجتماعی دورهٔ کلاسیك

برای اینکه بدانیم چه عواملی ایجاد قواعد محکم و تغییر ناپذیری را برای هنر و ادبیات ایجاب می کرد باید به وضع اجتماعی دورهٔ کلاسیك اشاره کنیم. دورهٔ کلاسیك بیش از هر چیزی دورهٔ سلسلهٔ مراتب (Hiérarchie) است. در عرصهٔ سیاست، پس از جنگهای فلاخن، حکومت سلطنتی با قدرت زیادی مستقر شده است. پادشاه با حقی که «خدا» باو داده است، فرمانروای مطلق است. رعایای خود و اموال آنان را هر طوری که دلش بخواهد اداره میکند، عشق به میهن با مفهوم عشق به پادشاه واطاعت از اوامر او آمیخته است، شعاری که وجود دارد اینست : «Une Loi,une Foi, un Roi» یعنی : «یك قانون ، یك دین ، یك شاه». کلاسیسیسم این مفاهیم را حقایق انکار ناپذیر می شمارد. زندگانی دربار و سالونها بسیار مجلل و درخشان است. در این محافل همه چیز از روی آداب و رسوم ترتیب داده شده است . همه کس باید قواعدی را که با کمال دقت تثبیت شده است بداند. ندانستن این قواعد یا اقدام برای عوض کردن آنها عملی نیست ومضحك شمرده می شود .

پس در زندگانی ادبی نیز باید تابع قواعد و انضباط بود. پیش از هر چیز بایددانست که «هنر» عبارت از تفنن یا تفریح نیست . هنر فقط وقتی ارزش دارد که چیزی یاد بدهد یا به «اخلاق» خدمت کند .

گذشته از آن، برای ادبیات قواعدی وجود دارد. ممکن است در بارهٔ این قواعد بحث ومشاجره کرد ولی نباید بفکر دور انداختن آنها افتاد وبایددانست که اثر هنری وقتی بدرجهٔ کمال می رسد که از این قواعد پیروی کند .

پیدایش قواعد مکتب کلاسیك

بدنبال کوششهای «رنسار» و «دوبله» ودیگران، محققان ادبی تصمیم گرفتند که قبل از تقلید از آثار هنر گذشتگان ، به مطالعهٔ نظریات آنان بپردازند ، قواعد و اصولی را که آنان در آثار خود ذکر کرده اند تشریح وتفسیر کنند وآثاری را که می نویسند با این قواعد تطبیق دهند. در این کار اسپانیائیها وایتالیائیها جلوتر از فرانسویان بودند. این بحث در اسپانیا از ۱۵۹۶ الی ۱۶٤۰ دوام داشت. اما باید گفت که محققان اسپانیائی هیچگونه تـأثیری در فرانسویان نداشتند وفرانسویان قسمت اعظم آنچه ازمکتب کلاسیك فرا گرفتند مدیون ایتالیائی ها بودند وبیشتر قواعد آنرا مانند ایتالیائیها از«ارسطو» گرفتند. استاد بزرك این مکتب درفرانسه **بوالو** Boileau بود که اصول و قواعد مکتب کلاسیك را برای فرانسویان بیان کرد یا بهتر بگوئیم آنچه را قدما گفته بودند بطور مشروحتر ورساتری تکرار کرد .

در نظر کلاسیك ها هنر اصلی شاعر یا نویسنده عبارت از رعایت دقیق این اصول وقواعد بود ونویسنده‌ای می توانست اثر «زیبا» بوجود بیاورد که قواعد مکتب کلاسیك را بهتر رعایت کرده باشد. ازاین رو نویسند گانی را که کاملا تابع این قواعد نبوده اند نمی توان نویسندهٔ کلاسیك شمرد . چنانکه امروزه مورخان ادبی ، شعرا و نویسند گانی از قبیل **رنسار** Ronsard و **مونتنی** Montaigne و **کورنی** Corneille را بدون کوچکترین تردید ازصف نویسند گان کلاسیك بیرون می کنند .

عنوان« کلاسیك» مخصوصاً به نویسند گانی که تابع مکتب ۱۶۶۰ بوده اند اطلاق می شود . از این نویسند گـان می توان **بوالو** Boileau **راسین** Racine ، **مولیر** Molière ، **لافونتن** La Fontaine ، **بوسوئه**

Bossuet ، **لابرویر** La Bruyère و **مادام دولافایت**Mme de Lafayette
را نام برد .

عدهٔ دیگری قدم جلوتر می گذارند وعقیده دارند که اصول مکتب کلاسیك بجز بیست سال (۱۶۶۰ تا ۱۶۸۰) که کاملا تابع نظم وانضباط مکتب بوده درسالهای دیگر رعایت نشده است، زیرامولیر نتوانسته است کاملا برسبك تصنع غلبه کند و نویسندگان تراژدی بوئی از **رئالیسم** برده اند .

اصول وقواعد مکتب کلاسیك

تقلید ازطبیعت قبل ازرعایت هرقانون وقاعدهٔ دیگری آنچه نویسندهٔ کلاسیك باید درنظر بگیرد، تقلیدازطبیعت است.

بوالو در **فن شعر** خود میگوید :

«حتی یك لحظه هم از طبیعت غافل نشوید .» (فصل سوم)

امانکتهٔ قابل توجه دراینجاست که بنیاد گذاران سایر مکاتب نیز ادعای تقلید ازطبیعت را دارند. مثلا **ویکتورهوگو** پیشوای رمانتیسم در عین حال که به مخالفت با کلاسیسیسم برخاسته است ومی خواهد اساس آنرا درهم بریزد، اراده میکند که فرمانروائی طبیعت را مستقرسازدومی گوید: «پس طبیعت ! طبیعت و حقیقت! » سپس **زولا** وقتی که ناتورالیسم را بنیاد می نهد، ادعامی کند که طبیعت را به عنوان چیز تازه ای در ادبیات آورده است. حتی شعران متصنع نیزادعا می کنند که آثارشان موافق طبیعت وعبارت از نقاشی طبیعت است .

ولی تقلیدی که کلاسیك ها ازطبیعت می کنند باروش دیگران فرق

دارد وقابل بحث است: آیا تقلیدازطبیعت بایدمانندعکاسی عیناًوبادقت انجام گیرد؟ نه! باید ازنقوش درهم طبیعت، جوهر هرچیز خوب یابدی را بیرون کشید واین جوهر مشخص کننده را به نحوی که مطابق باحقیقت وواقعیت باشد، بصورت کاملی بیان کرد. این اثرمشخص کننده بایداززوائدومطالب اضافی مجزا شود و به‌تنهائی خودنمائی کند. هنرمند باید حالتی را که می‌خواهد نشان‌دهد، بجای تقلیدجزئیات آن باچندعبارت کوتاه وقوی بیان کند، ودرحقیقت باید به‌طبیعت فرمان‌دهد که‌بهتراز هرموقع دیگری جلوه کند. یعنی هنرمند کلاسیك بجای نقاشی طبیعت، صورت کاملتری از آن می‌سازد وآنرا باآرمانها وآرزوهای بشریت توام می کند.

وباز سؤال دیگری پیش میآید: ازخود می پرسیم آیا هنرمند کلاسیك درنظر داردهمهٔ‌آن چیزهائی را که درطبیعت وجودداردبیان کند؟ پس در اینصورت منظور «بوالو» ازاین نکته‌ای که در **فن شعر** (Art Poétique) نوشته‌است چیست: «درطبیعت مارهاوحیوانات نفرت آوری وجوددارند که تقلیدآنها بوسیلهٔ‌هنرمند ناخوشایندخواهدبود»؟ ازاینرو هنرمند کلاسیك تمام‌طبیعت‌را نمی‌خواهدتقلید کند. اوفقط‌درصددتقلید طبیعت انسانی است. زیراهنوزقرن‌هفدهم، طبیعت‌خارج، یعنی آن‌طبیعت زنده وجالب ورنگارنگی‌را که‌باید درآینده **ژان‌ژاك‌روسو** کشف کند نشناخته است وبه‌آن توجهی ندارد. **سنت‌اورمون** Saint -- Evremond نویسندهٔ‌قرن هفدهم دراین‌باره چنین میگوید:

«گفتاری که درآن‌فقط‌از درختان ورودها وچمنزارهاو کوهها و باغها سخن‌رود، اثر رخوت‌آوری درما دارد یا حداقل، لذت تازه‌ای ایجاد نمی کند، اما آنچه‌ازبشریت گرفته شده‌است، ازقبیل تمایلات و محبت‌هاوتأثرات، طبیعتاً دراعماق‌روح‌مانفوذ می کند واحساس‌می‌شود،

زیرا زائیدهٔ طبیعت واحدی است و بآسانی از روح هنرمند به روح خواننده یا تماشاگر منتقل می‌شود. »

درمورد طبیعت انسانی نیز باید از خودمان بپرسیم که آیا هنرمند کلاسیك می‌خواهد صفات پست‌را هم که ساختگی نیست ودر طبیعت او وجود دارد بیان کند؟ «بوالو» از این کار نیز خود داری می کند. آئین کلاسیك ادبیات‌را ازنشان‌دادن صفات پست انسانی منع می‌کند، زیرا عقیده دارد که این صفات درحیوانات نیز وجود دارد وصفاتی که مارا از حیوانات مشخص ساخته وانسان نموده است خیلی بالاتر از اینهاست و باید به‌تشریح وتوصیف آنها پرداخت. حیوان اسیر غرائز وانسان حاکم بر حیوانات است. مخصوصاً از صفات انسانی، آن صفاتی‌را باید تشریح کرد که‌زود گذر نیست بلکه مداوم است. این صفات مداوم در روح انسانی وجود دارد: عشق وحسد وخست وغیره ازاین‌قبیل است و همین قسمت کلاسیسیسم است که آنرا از **رئالیسم**، که ممکن است قسمتهائی از زندگانی اجتماعی عصر معین یا محیط مخصوصی را تشریح کند، دور می‌سازد.

تقلید از قدما

طبیعت بطور مستقیم و بی‌واسطه قابل تقلید نیست، زیرا هیچیك ازسرمشقهائی که طبیعت درمعرض دیدبشر گذاشته است، دارای مشخصات کامل و بی نقص زیبائی نیست. دراین میان قدماتوانسته‌اند ازمیان این مظاهر طبیعت، بهترین ومناسب‌ترین آنهارا انتخاب کنند ودر آثارشان بطرز شایسته‌ای بیان نمایند. هنرمند کلاسیك می گوید که‌زیبائی جاودانی‌را باید در آثار قدما جستجو کرد و دراین‌باره اصل مسلمی را که‌بآن اعتقاد دارد چنین بیان می کند:

آثار تازه‌ای که بوجود می آید ممکن است‌خوب باشدیابد. اغلب این آثار دیریازود فراموش می‌شوند امافقط شاهکارهای تردیدناپذیری

مانند **انئید** Enéide اثر **ویرژیل** و **ایفی‌ژنی** Iphigénie اثر **اوریپید** Euripide است که می‌تواند پس از گذشتن دوهزارسال بازهم مورد ستایش باشد. پس این آثار به‌سبك شایسته‌ای نوشته‌شده‌است و کسی که می‌خواهد اثرش زنده بماند باید از آنها تقلید کند بنابراین باید موضوع و نوع و مخصوصاً سبك و تکنیك آنهارا تقلید کرد (ناگفته نماند که **راسین** از **اوریپید** و **لافونتن** از **ازوپ** Esope تقلید کرده‌اند.) البته‌این تقلیدرا نباید نوعی بردگی شمرد، بلکه‌عبارت‌ازرعایت‌قانون وروش معینی است‌وهرهنرمندی بخودی‌خود ارزش جداگانه‌ای‌داردوهنرهای تازه‌تری می‌تواندداشته‌باشد پس وقتی که‌نویسنده‌ای‌ازقدماتقلیدمی کند، اگر بخواهد که‌اثرپرارزشی بوجودآورد، احتیاج به‌چیز تازه‌ای‌داردو آن «غوروتعمق» است. هر نویسندهٔ کلاسیك‌مانند **لابرویر** تکرارمی کند که: «همه‌چیز گفته شده‌است.» اما درعین‌حال **آلن** Alain میگوید: «نکتهٔ‌جالب‌زندگانی بشراینست که‌همه چیز گفته‌شده ولی‌هیچ چیز کاملا درك نشده‌است.» ازاینروحقایق باید درهر دوره‌ای تکرار شود.

وقتی که‌آثار نویسندگان‌قدیم‌رامی‌خوانیم‌می‌بینیم‌همانطور که **دیدون** Didon قهرمان **ویرژیل** ویا **آندروماك** Andromaque قهرمان **اوریپید** عاشق شده‌اند، درقرن‌هفدهم نیز بهمان صورت عاشق می‌شوند. پس باید گفت که‌قلب عشاق‌عوض‌نشده است. راسین «**ایفی‌ژنی**» رااز **اوریپید** تقلید کرده ودرمقدمه‌ای که بر آن نگاشته است چنین می‌نویسد:

«آنچه ازاوریپید و همچنین ازهمر تقلید کرده بودم، درصحنهٔ تآترما تأثیر نیکوئی بخشید واین‌تأثیر بمن‌نشان‌داد که ذوق‌سلیم‌همیشه ثابت‌است ودرهیچ قرنی باقرن‌دیگر فرق‌نمی کند. ذوق‌پاریس باذوق آتن تطبیق کرد. تماشاگران‌من‌بدیدن‌چیزهائی که‌زمانی اشك‌ازچشم

مردم دانشمند یونان قدیم سرازیر می کرد، دچار هیجان گشتند.»

اصل «عقل»

یکی از نویسندگان کلاسیک می نویسد: «من فقط در آن مورد از نویسندگان قدیم تقلید می کنم که موافق عقل باشد!» و باین ترتیب اصل تازه‌ای برای مکتب کلاسیک مطرح می شود که عبارت از «عقل» Raison است. درمیان کلاسیک‌ها این اصل اهمیت زیادی دارد و از این لحاظ که عقاید متعددی درمورد آن ابراز میشود قابل بحث است. «بوالو» در فصل اول کتاب **فن شعر** خودمیگوید: «عقل و منطق را دوست بدارید. پیوسته بزرگترین زینت وارزش اثرتان را از آن کسب کنید.»

بنا بگفتهٔ **فیلیپ وان تیگم** Ph. Van Tieghem مورخ ادبی فرانسوی، این اصل بطور ساختگی به ارسطو نسبت داده می شود و حال آنکه بصورت بسیار صریح ومشخصی مخالف روش ارسطوست. عملا در عالم هنر «عقل» عبارت از آن چیزی است که مخالف تخیل و «الهام محض» باشد. کلاسیکها در این باره بیشتر تابع فلسفهٔ راسیونالیستی دکارت هستند که دراثر خود بنام **گفتار در روش راه بردن عقل** ادعا می کند که عقل و اراده باید بر احساسات وهیجانها مسلط باشد زیرا عقل بزرگترین مزیتی است که انسان را از حیوان مشخص می سازد. وحال آنکه آئین ارسطو چیز دیگری است وعبارت ازلزوم رعایت عرف وعادت وبیرون نرفتن از راه بسیار محدود وباریکی است که ارسطو آنرا «Juste milieu» (حدوسط) می نامد ومعتقداست که هر کس قدم ازاین راه بیرون گذارد طبیعت اورا بشدت مجازات می کند. البته این نظریهٔ ارسطو نیز مورد تقلید کلاسیک‌ها بوده ولی پیوسته تحت شعاع اصل مهم و اساسی «عقل» قرارداشته است.

درسال ۱۶۶۰ هنرمندان کلاسیک مجبورشدند که درمیان روش

«ارسطو» و«اصل عقل» یکی را انتخاب کنند وبالاخره اصل «عقل» را بر روش ارسطو ترجیح دادند. البته باید در نظر گرفت که منظور از عقل، عقل انفرادی نیست که الهام شخصی را آزاد می گذارد، بلکه آن عقل کلی وجهانی است که درهمه جا یکسان ولایتغیر است ودر زمانهای مختلف و مکانهای گوناگون بصورت یکنواختی زیبائی را تشخیص میدهد.

اثری که «عقل» دارد اینست که تخیل انسانی را در مجرای صحیح می اندازد و آنرا محدود می سازد. باین ترتیب «عقل سلیم» و «قضاوت» برهنر حاکم می شود.

اصل عقل، بر ادبیات کلاسیك مسلط است و همهٔ اصول دیگر را رهبری می کند. باین ترتیب، هنروادبیات راهماهنك باپیشرفتی که تحت همین عنوان بوسیلهٔ **دکارت** در فلسفه حاصل شده است، پیش می برد.

آموزنده و خوشایند

بعقیدهٔ صاحبنظران کلاسیك، تنها تجسم زیبائی برای تکمیل یك اثر هنری کافی نیست، بلکه اثر هنری درعین حال باید آموزنده ودارای نتیجهٔ اخلاقی باشد. اما بایددانست که کلاسیسیسم مکتب وعظ وخطابهٔ خشك نیز نیست، بلکه یك مکتب اخلاقی حدفاصل بین درس وتعلیم محض وبازی وتفریح ساده است، وروشی که برای این آموزش ها اتخاذ می شود باید برای مردم خوشایند باشد. فصاحت وبلاغت **بوسوئه** مخصوصاً درمرثیه هائی که گفته است چنین منظوری را تأمین می کند. **لوکرس** Lucrèce می گوید: «داروی تلخ را به کودکان درجامی می دهند که اطراف آنرا شیرینی مالیده باشند، زیرا کودك به شیرینی سرگرم می شود ودارو را می خورد» بطور کلی همهٔ هنرمندان کلاسیك معتقدند باینکه اثر هنری باید درزیر ظاهر زیبای خود دارای یك جنبهٔ اخلاقی باشد که جوهر اصلی آن اثر ودلیل ایجاد

آن شمرده شود.

وضوح و ایجاز

اثر کامل اثری است که روشن و واضح باشد. وضوح وسادگی عبارت ازاین نیست که اثر فقط ازطرح سطحی وساده‌ای تشکیل یافته‌باشد، بلکه عبارت از اینست که جمله‌ها بادقت وظرافت هنرمندانه‌ای تنظیم‌شود واز کلمات نامفهوم‌وزائدتصفیه گردد. زبان کلاسیك وسیع نیست وکلمات‌محدودی‌دارد. می گویند که «راسین» درآثار خودش بیشتر از هشتصد کلمه بکار نبرده‌است. هنرمند کلاسیك‌دراستعمال‌اصطلاحات‌بسیارسختگیر ومقیداست‌و کلمات‌متعدد وغیر مصطلح بکار نمی‌برد.

همچنین قاعدهٔ مهم‌سبك، درمکتب کلاسیك، اینست که مطالب بیشتری باحداقل کلمات ممکن‌بیان‌شود. نمایشنامه‌ای که‌دوهزاربیت داشته‌باشد واندرزی که به‌سه‌سطر برسدطولانی شمرده‌می‌شود. آثار هر نویسنده باید در یك یا دوجلد جا بگیرد. فقط‌باید برای بیان مطلبی نوشت همانطور که **ولتر** می گوید: هیچ‌چیز بیفایده‌ای‌را نباید گفت.»

حقیقت نمائی
Vraisemblance

«حقیقت‌نمائی»درمیان اصول مکتب کلاسیك بر هراصلی مقدم است. ارسطو درفصل‌نهم«فن‌شعر» عبارتی را به بیان این مطلب اختصاص داده و نویسندگان‌قرون‌بعد، همهٔ تعریفهائی‌را که در این‌باره‌آورده‌اند ازآن عبارت‌اقتباس کرده‌اندو گفته‌های‌آنان‌درحقیقت‌تعبیروتفسیر آن‌عبارت است[۳]. عبارت ارسطو چنین است :

«شکی‌نیست که اثرشاعرازآن چیزی که اتفاق افتاده‌است بحث نمی کند، بلکه‌ازآن‌چیزی‌سخن می گوید که‌وقوع آن‌برحسب‌ضرورت

یا «حقیقت‌نمائی» امکان دارد. یعنی فرق شاعر ومورخ این نیست که
اولی گفته‌اش منظوم باشد ودومی منثور، بلکه فرق اصلیشان این است
که‌مورخ‌از آنچه اتفاق‌افتاده‌است بحث می کندوشاعر از آنچه‌می‌توانست
اتفاق بیفتد... شعر پیوسته‌از کلیات بحث‌می کندوتاریخ‌از جزئیات. «کلی»
آن‌چیزی است که هر کسی، مطابق مشخصات روحی‌خود و برحسب
ضروریات یاحقیقت نمائی می‌تواندآنرا بگوید یاانجام بدهد. شعر بر
روی‌این زمینه‌اسامی خاص می‌نهد. و«جزئی» آنست که مثلا«آلکیبیاد»
انجام داده است، یانسبت باواعمال کرده‌اند.»

این نظریهٔ «حقیقت نمائی» که‌آنرا از«حقیقی» و«ممکن» جـدا
کرده‌اند، بعدها بوسیلهٔ محققان ایتالیائی‌تفسیرو تشریح‌شده‌ومحققان
فرانسوی‌این‌اصل‌را ازآنان‌فرا گرفته‌اند. چنانکه بعداً«شاپلن»نویسندهٔ
کلاسیك، «کورنی»رابه‌این عنوان که‌موضوع نمایشنامهٔ «لوسید»LeCid
او، درعین «ممکن» و«حقیقی» بودن، حقیقت نمانیست، عیب‌می کند.
«دوبریاك» درسال ۱٦٥۷ دربارهٔ‌رعایت این‌اصل درتئاتر چنین نوشت:

«**حقیقت** نمی‌تواند موضوع‌نمایش‌باشد،زیراچه‌بسیار چیزهای
حقیقی که‌نباید بمعرض‌تماشا گذاشته‌شود... **ممکن** نیز نباید موضوع
تئاتر قرار گیرد زیراخیلی چیزها اجرایش امکان‌دارد اما نمایش‌دادن
آنهامضحك خواهدبود... پس‌دراین میان فقط چیزهای «حقیقت نما»
است که می‌توان شعرنمایش رادرزمینهٔ‌آنها ساخت.»

همانطور که گفته‌شداثر هنرمندبایدآموزنده‌باشد. برای‌راهنمائی
مردم به‌سوی‌شرافت ومزایای اخلاقی، فقط‌بیان مسائل «حقیقت نما»
است که می‌تواند مورد استفادهٔ شاعرقرار گیرد نه‌ذکر وقایع حقیقی.

درهنر، حقیقت‌نما آن چیزی است که‌عقاید‌عمومی در بارهٔ آن متفق است. ازاینرو نویسندهٔ کلاسیك باید وقتی‌هم که‌شخص معینی را به‌عنوان قهرمان اثر خود انتخاب می کند، آن خوی او را موضوع اثر خود قرار دهد که‌برای اشخاص‌هم تیپ او جنبهٔ کلی دارد والا انتخاب خوی استثنائی او، مثلا «**خشم آشیل**» بعنوان مایهٔ اصلی‌حوادث‌اثر، بهیچوجه شایسته نیست.

نزاکت ادبی
Bienséances

بعقیدهٔ نویسند گان کلاسیك ، آن چیزی زیباست که‌باطبیعت‌خودش و باطبیعت‌ما توافق داشته باشد. رعایت‌چنین‌توافقی را در مکتب کلاسیك «نزاکت» مینامند. «نزاکت‌ادبی» یکی‌ازشرائط اساسی ایجادآثار کلاسیك‌است. این کلمه‌دارای معنی‌بسیار وسیعی‌است ودرمسائل‌ادبی‌تقریباً بیان کنندهٔ آن چیزی است که «هماهنگی» Harmonie نامیده می‌شود . زیرا برای رعایت‌این‌اصل بایداولا هماهنگی بین‌قسمتهای مختلف اثر هنری‌وثانیاً هماهنگی آن اثر باروحیهٔ مردمی که‌آنرا تماشا می کنندحفظ‌شود. این اصل را نیز «ارسطو» و «هوراس» موردبحث قرار داده‌اند. برای‌رعایت نزاکت‌ادبی باید شایستگی اثراز لحاظ اخلاقی حفظ شود، حوادث‌از جنبهٔ‌اخلاقی ورفتار قهرمانان اثر باعرف وعادت‌عمومی‌توافق‌داشته‌باشد ورفتار هرشخص باروحیهٔ او ویا وضع وموقعیت‌او تطبیق کند، همچنین روحیه ومشخصات قهرمان درسراسر اثر ثابت بماند و تغییر نکند.

مخصوصاً درمورد آن قسمت ازحقایق‌تاریخی که برای مردم‌غیر عادی وتکان‌دهنده‌است، بایدبرای رعایت‌این «نزاکت» همانطور که در فصل«حقیقت نمائی» تذکر داده‌شد، **حقیقت** را فدای **حقیقت‌نما** ساخت

و نکات زننده و غیرعادی‌را عیناً وارداثر نکرد. هرچند که ایجادچنین توافقی بین واقعیات گذشته و روحیهٔ معاصران کارمشکلی است ولی همهٔ پیشوایان کلاسیك باصرار آنرا تذکرداده‌و گفته‌اند که باید ازبیان‌هر حادثهٔ‌خلاف اخلاق وهرمنظرهٔ فجیع وناراحت کننده خودداری کرد.

این اصل درتمام اصول دیگرمکتب کلاسیك دخالت دارد و در صورت عدم رعایت آن، همهٔ اصول‌دیگر ارزش کلاسیك خودرا ازدست خواهند داد.

قانون سه وحدت

منظوراز «قانون‌سه‌وحدت» وحدت‌موضوع‌و وحدت‌زمان ووحدت مکان‌است که‌ازاصول مهم‌مکتب کلاسیك شمرده‌می‌شود وازادبیات‌یونان وآثارارسطو به‌ارث‌مانده‌است. نویسند گان کلاسیك به‌پیروی‌ازپیشوایان یونانی خودعقیده داشتند که درهراثرادبی‌بایداین وحدتهامراعات‌شودو اثری که‌فاقداین‌سه‌وحدت‌باشد نمی‌تواندمورد قبول‌هنرمندان کلاسیك واقع شود. در اینجا هر یك از این سه وحدت را جدا گانه مورد بحث قرار می‌دهیم:

وحدت موضوع
Unité d'action

وحدت‌موضوع عبارت‌ازاینست که‌حوادث‌فرعی‌و اضافی‌داخل‌حادثهٔ اصلی‌نشود و حادثهٔ نمایشنامه ازشاخ وبر گهای خارجی ووقایع‌زائدبری‌باشد.

«وحدت‌موضوع»را ارسطو در«فن‌شعر» خودبیان کرده‌است. نخست می گوید که وحدت‌موضوع بهیچوجه‌فقط باانتخاب یکنفر بعنوان قهرمان

داستان حاصل نمی‌شود زیرا در زندگی یکنفر ممکن است چندین حادثهٔ گوناگون اتفاق بیفتد. سپس از گفتهٔ خود چنین نتیجه می گیرد.

«افسانه (Fable) ... فقط باید یك حادثهٔ (موضوع) کامل را بیان کند. همهٔ قسمتهای این موضوع چنان باید کنارهم چیده شده باشد و چنان وحدتی تشکیل دهد که کوچکترین قسمتی از آنرا نتوان تغییر داد یا حذف کرد. زیرا آن مضمونی که هم بتوان در مطلبی وارد کرد و هم بدون لطمه خوردن به مطلب از آن حذف کرد، جزو آن مطلب نیست.»

این اصل در ثلث اول قرن هفدهم مایهٔ کشمکش های فراوان شد ولی رفته‌رفته نویسندگان کلاسیك بر این اصل تکیه کردند و شرح و تأویل هائی بر آن نوشتند و بعنوان اصل مسلمی قبول کردند که هر اثری باید فقط یك حادثه از زندگی قهرمان را بیان کند، حادثه‌ای که قسمتهای مختلف آن کاملا بهم مربوط باشد.

در سال ۱۶۶۰ «کورنی» نظر شخصی خود را به این اصل اضافه کرد و گفت که وحدت عمل در کمدی عبارت از وحدت «مانع» (Obstacle) و در اثر تراژدی عبارت از وحدت «تهلکه» (Péril) است. و به این ترتیب دربارهٔ تمام انواع آثار ادبی دیگر نیز تعمیم خواهد یافت.

وحدت زمان
Unité de Temps

وحدت زمان نیز از ارسطو بیادگار مانده است. ارسطو میگوید: «تراژدی میکوشد که تاحدامکان خود را در یك شبانه‌روز محصور کند و یا حداقل از این حدود تجاوز ننماید.» نمایشنامهٔ مطلوب آنست که مدت وقوع حادثهٔ آن تقریباً معادل همان مدتی باشد که برای نمایش دادن آن لازم است. زیرا جا دادن حادثهٔ سالها و قرنها دریك نمایشنامهٔ سه‌چهار ساعتی طبیعی نیست و دوراز «حقیقت نمائی» است وعدم تناسب زمان نمایش با زمان واقعی حوادث

تراژدی‌را ازصورت عادی‌خارج می‌سازد .

وحدت مکان
Unité de Lieu

در بارهٔ « وحدت مکان » ، ارسطو چیزی نگفته است ، بلکــه وحدت مــکان را در سال ۱۴۵۵ «ماگی» Maggi منتقدایتالیائی‌مطرح کرده‌است . منتقد مزبور این اصل‌را از اصل «وحدت زمان» نتیجه گیری کرده و گفته‌است که‌اگرمدت نمایش کوتاه‌باشد ولی‌مکانهائی که‌حوادث‌در آن اتفاق می‌افتد متعدد ودورازهم باشندتراژدی جنبهٔطبیعی‌خودرا ازدست می‌دهد. ازاینروتاحدامکان حادثه‌باید درمکان‌واحداتفاق بیفتد. تراژدی وقتی مؤثرمی‌افتد که جمع وجور باشد و اگرحادثهٔ آن بین زمانهای مختلف و مکانهای متعدد تقسیم شود ، عاقلانه شمرده نمی‌شود.

وحدت‌مکان‌نخست‌چندان‌اجباری‌شمرده‌نمی‌شدومی گفتند:مکان واحدی که برای‌یك‌نمایشنامه درنظر گرفته می‌شود، ممکن‌است‌عبارت ازیك جزیره، یك‌شهر ویایك ایالت باشد ویا بقول کورنی «نقاطی که درظرف۲۴ ساعت‌بتوان بین آنها رفت وآمد کرد .» ولی درسال ۱۶۳۵ «شاپلن» آنرا کاملا جدی واجباری‌اعلام کرد و گفت که‌درسراسر نمایش هیچگونه تغییر دکوری جایزنیست .

بالاخره پس‌ازسال ۱۶۶۰ پیروزی هرسه وحدت‌درعالم‌فکروادب قطعی شد .

چهارمین وحدت

«هوراس» ، در آغــاز «فن شعر» خود ، وحدت چهارمی نیزباین سه‌وحدت اضافه کرده‌است که عبارت‌از وحدت«لحن»(Ton) است. ولی‌اگراین وحدت مراعات گردد، یعنی درسراسراثر فقط‌یك‌لحن‌بکاربرده‌شود، آثارمختلطی ازقبیل«حماسی

و کمدی» (Héroï - comique) یا «تراژدی و کمدی»(Tragi - comique) از شمار آثار کلاسیك خارج می شود .

انواع آثار ادبی

در مکتب کلاسیك انواع آثار ادبی مانند طبقات اجتماع ، با سلسله مراتب طبقه‌بندی شده‌است. اکنون ما شرح این «انواع ادبی» (Genres littéraires)رابطور خلاصه نقل می کنیم :

حماسه ورمان

پیروزی بی‌نظیر «ایلیاد» Iliade و «انئید» Enéide باعث شد که درمیان انواع آثار ادبی ، «حماسه» (Epopée) در درجهٔ اول قرار گیرد و هریك از شاعران قرن کلاسیك بنوبهٔ خود کوشیدند که یك اثر حماسی نظیر این آثار کهن بوجود آورند .

ازمشخصات این نوع اثر ادبی عظمت وجلال جنگجویانهٔ آن و برجستگی موضوع وقهرمانان آن است. عشق رانیز به‌شرطی که برجسته و بزرك باشد می‌توان درخلال حوادث آن جا داد . قهرمانان حماسه بایدازهر لحاظ کامل باشند، بطوریکه حتی خطاهای آنها نیز خالی ازجنبهٔ قهرمانی نباشد .

وقتیکه داستان بجای شعر بصورت نثر بیان شود، نوع دیگری از آثار ادبی راتشکیل می‌دهد که آنرا «رمان» می نامند. در رمان نیز همان قواعد تنظیم حماسه بکار برده می‌شود، بااین تفاوت که درحماسه جای مهم را جنگ اشغال کرده است ولی در رمان این مقام به عشق اختصاص داده‌شده‌است. در رمان اهمیت بیشتری به‌حقیقت نمائی اثر داده‌می‌شود.

ضمناً این نکته را نیز باید در نظر داشت که رمان باید دارای نتیجهٔ مفید اخلاقی باشد.

نکتهٔ قابل تذکر اینست که نویسندگان کلاسیك بفکر رمان نویسی نیفتادند و از این نویسندگان یگانه کسی که رمانی نوشت و توانست محبوبیتی کسب کند، مادام دولافایت بود که شاهکار خود را بنام **شاهدخت کلو** Princesse de Clèves بارعایت اصول کلاسیك بوجود آورد.

تراژدی و کمدی

در مورد تعریف تراژدی نیز باید بسراغ ارسطو رفت زیرا محققان وشاعران در این باره از او پیروی کرده‌اند. ارسطو در «فن شعر» خود «تراژدی» را اینطور تعریف می کند:

«تراژدی عبارت است از تقلید یك حادثهٔ جدی و کامل و دارای وسعت معین، با بیانی زیبا که زیبائی آن در تمام قسمتها بیك اندازه باشد، و دارای شکل نمایش باشد نه داستان و حکایت، و با استفاده از وحشت و ترحم، عواطف مردم را پاك و منزه سازد.»

این تعریف پس از ارسطو مورد تعبیر وتفسیر فراوان قرار گرفته است. «کورنی» معتقد است که فقط جدی بودن حادثه وشخصیت وارزش قهرمانان اثر برای تشخیص تراژدی از کمدی کافیست.

در بارهٔ حادثهٔ تراژدی همه صاحبنظران متفق الرأی اند و عقیده دارند که باید از تاریخ یا افسانه‌ها استخراج شده باشد، وتقریباً همهٔ شاعران کلاسیك بجز عدهٔ بسیار کمی این نظر را پذیرفته‌اند. این حادثه باید از تاریخ روم یا افسانه‌های یونان استخراج شود. حوادث تازه بهیچوجه مورد قبول نمی‌تواند باشد.

قهرمان تراژدی

ارسطو می گوید که قهرمان تراژدی نباید جنایتکار باشد. ضمناً بسیار پرهیز گار وصحیح العمل نیز نباید باشد. باید «ازخوشبختی به تیره روزی افتاده باشد، اما نه بر اثر جنایت بلکه در نتیجهٔ یك اشتباه» بایدایجاد ترس وترحم کند. دراین موردنیز همهٔ سخن سنجان ازارسطو تقلید کرده اند ولی دراین میان «کورنی» نظر شخصی خودرا چنین ابراز داشته: «قهرمان تراژدی می تواند بیگناهی باشد که در بدبختی افتاده ویاشخص شروری که دچار تیره روزی شده است.» بنابعقیدهٔ ارسطو ـ که دیگران نیز از آن پیروی کرده اند ـ قهرمان تراژدی باید بااشخاصی که قطب مقابل اورا در تراژدی تشکیل می دهند، رابطهٔ خانوادگی ویاحسی داشته باشد.

صاحبنظران برای تراژدی اندازه هائی هم تعیین کرده اند که چنین است: مدت نمایش بایددرحدود سه ساعت وتعداد ابیات تراژدی هزار و پانصدالی هزاروهشتصد وتعداد پرده های آن پنج باشد.

کمدی

تئوری کمدی بسیار کوتاه است. ارسطودربارهٔ آن تقریباً هیچ چیز نگفته است ولی مفسران قواعد کلاسیك کمدی را چنین تعریف کرده اند: «کمدی عبارت ازیك اثر نمایشی جالب است که اشخاص آنرا شخصیتهای پائین تری تشکیل دهند وحوادث آن اززندگی روزمره گرفته شده باشد. در کمدی اصل «حقیقت نمائی» بایدبیشتر ازجاهای دیگر مراعات گردد، پایان خوشی داشته باشد ودارای حادثهٔ ابتکاری باشد.»

درمورد مسائل دیگر اصول تراژدی دربارهٔ کمدی نیز صادق است.

انواع دیگر: اشعار چوپانی، غنائی، هجائی وغیره ...

شعر چوپانی Bucolique داستان چوپان هائی است که نغمهٔ طبیعت وعشقهای خودرا می‌سرایند. ارزش این اشعار بسته به‌سهولت وروانی آنها و طبیعی بودنشان است. شعر چوپانی باید از هر چیز خشنی که **نزاکت** آنرا بهم‌زند دور باشد، اما درعین حال باید جنبهٔ ابتدائی و روستائی خودرا ازدست ندهد.

اشعارغنائی (Lyrique) انواع مختلف‌داردو برجسته‌ترین نوع آن **قصیده** (Ode) است که‌شامل ستایش خدایان و وصف فتوحات بزرك و بیان عشق است. این نوع اشعار باید دارای بیـــان و موضوع جالب و برجسته‌ای باشد.

انواع کوچك دیگر از قبیل **شعر هجائی** (Epigramme و Ballade و Satire) دارای قانون واصول مشخصی نیستند وشکل آنها بیشتر بسته به‌ذوق گویندگان آنهاست.

ادبیات قرن کلاسیك در کشورهای دیگر

در ایتالیا چنانکه‌سابقاً نیز اشاره‌شد، فرانسویان همهٔ اصولی را که بنای‌مکتب کلاسیك رابر روی آنهانهاده‌اند مدیون ایتالیائیهاهستند. یعنی‌می‌توان گفت که ایتالیائیهادرفراگرفتن و بکاربستن این‌اصول، قریب‌صدسال برفرانسویان مقدم بوده‌اند. تقریباً یگانه منبع موردتقلیدآنها رسالهٔ «فن‌شعر» ارسطوبود که درسال ۱۴۹۸ بزبان‌لاتین ترجمه‌شد واز آن‌پس‌ترجمه وانتشارسایر آثار ارسطوو کتب قدیم‌دیگر تااواخر قرن‌شانزدهم ادامه پیدا کرد. ولی بااینکه‌عده‌ای از

نویسندگان به‌سبک کلاسیك کتاب‌ها نوشتند باید گفت که ادبیات کلاسیك درخشان و حائز اهمیتی در این کشور بوجود نیامد. اصلا باید به‌این نکته توجه‌داشت که نه‌تنها در ایتالیا، بلکه‌درهیچیك از کشورهای اروپادورهٔ کلاسیك مانند فرانسه درخشان و حائز اهمیت نبوده‌و به‌تأسیس مکتب و ایجاد آثار مهم کلاسیك منجر نشده است.

دراواخر قرن‌شانزدهم، دولت‌اسپانیا که بیشتر دارای تمدن‌قرون وسطائی‌بود، سراسر شبه‌جزیرهٔ ایتالیاراتحت اشغال‌خود درآورد و تصمیم گرفت که باشدت از مذهب کاتولیك دفاع کند و این سیاست دینی را درایتالیا که براثر نفوذ اومانیسم اعتقاداتش‌سست‌شده بود به‌مورد اجرا گذاشت. قدرت محاکم «تفتیش‌عقاید» را که یادگارقرن سیزدهم بود زیادتر نمود. این‌جریان که هدفش روزافزون ساختن قدرت پاپ بود بنام **ضدرفورم** Contrariforma نامیده می‌شود.

این‌وضع درقرن‌هفدهم نیز که قرن تأسیس مکتب کلاسیك در فرانسه بود ادامه‌پیدا کرد. زیراهنوز ایتالیا درزیر یوغ خارجی‌بود و فرمانروایان‌اسپانیائی‌و اشراف‌رشوه گیر، خون مردم را می‌مکیدند و شاعران‌وادیبان نیزبدون توجه به‌زیبائی اثریاهدف معنوی‌کار هنری، برای اینکه زندگی راحت و بی‌دردسری داشته باشند، به‌تملق گوئی می‌پرداختند. درعین‌حال که ازطرفی برفقر ومسکنت اکثریت مردم افزوده میشد، آن عده که ازهمهٔ مزایای زندگی برخوردار بودند، بزرگترین آرزویشان راحتی خیال و خوشگذرانی بود و شاعران و نویسندگان آثارخودرا نه به‌منظورهنری بلکه برای کسب‌پول و برای تفریح آن عده به‌وجود می‌آوردند.

به‌این‌ترتیب درقرن‌هفدهم که ادبیات‌فرانسه‌چنان آثاردرخشانی

به‌عالم‌ادب عرضه‌داشت، ادبیات ایتالیا بیش از هر قرنی مرده و بی‌روح و دچار رکود بود.

کلاسیسیسم تأثیر اصلی خود را در قرن هیجدهم در ایتالیا بخشید. در عرصهٔ تئاتر، **گلدونی** Goldoni (1707-1793) نویسندهٔ کمدی و **آلفیری** Alfieri (1749-1803) گوینده تراژدی، تعدادی آثار برجستهٔ کلاسیك بوجود آوردند.

در آلمان

ادبیات آلمان که در قرن شانزدهم تحت‌تأثیر تحول بزرگی بود، از رنسانس به‌هیچ‌صورت نصیبی نبرد، ولی در اواخر قرن هفدهم توانست با ادبیات کلاسیك هماهنگ شود. در این دوره، ادبیات آلمان دورهٔ تقلید بسیار ضعیفی را گذراند. از شاعران آلمانی این قرن بیشتر از هر کس نام **اوپیتز** OPitze (1639 - 1694) جلب نظر می کند که او نیز بیش از آنکه شاعر باشد متفکر بزرگی است که در راه اصلاح زبان آلمانی کوشیده است.

«اوپیتز» در عین حال مؤسس یك مکتب ادبی بنام «سیلزین» SiIesiens است. ادباو بخصوص شاعرانی که تابع این مکتب هستند بیشتر از احساسات و خیال، بر **فکر** اتکا ارند. چون «اوپیتز» در تأسیس این مکتب تأثیر بسیار مهمی دارد، این مکتب را در عین حال «مکتب اوپیتز» نیز می نامند.

دورهٔ درخشان ادبیات آلمان از قرن هیجدهم شروع می‌شود و بزرگترین نمایندهٔ ادبیات آن دوره **لسینگ** Lessing (1729-1781) نویسنده و نقاد تئاتر است.

در انگلستان

جریان کلاسیك که در قرن هفدهم شروع شد در انگلستان دیری نپائید. بزرگترین نمایندگان

این جریان ، درشعر **میلتون** Milton (1608- 1674) و در تئاتر **درایدن** Dryden (1631 - 1700) و **بیکن** Bacon (1561-1626) بودند .

وقتیکه ادبیات قرن هفدهم انگلستان را ازنزدیک مورد مطالعه قرارمی‌دهیم مشخصات ذیل جلب نظر مارا می کند: نوابغ این قرن در عرصهٔ ادبیات و فکر- بخصوص درام نویسی- تحت تأثیر نهضت رنسانس هستند وادبیات کلاسیك نیز کم و بیش در آنها مؤثر است، اما این نوابغ اغلب شکل آثار کلاسیك را بهم زده و نخواسته‌اند تابع اصول وقواعد کلاسیك باشند. یعنی آثار آنها دارای شکل مخصوص بخودشان وتابع نظم وانضباط داخلی است. تبعیت ازهمین وضع بی‌قاعده وبی‌حساب باعث شده است که درمیان استعدادهای درجه دوم، بجای ادبیات کلاسیك ، رومانتیسم بی‌قاعده وبی‌بندوباری بوجودبیاید. زیرا این نویسندگان نه قواعد و وحدت های کلاسیك را رعایت کرده‌اند و نه مانند **شکسپیر** آثارشان شکل وقواعد مخصوص بخود داشته است .

نمونه‌هائی از آثار کلاسیک

۱

تراژدی

آندروماک Andromaque

(نمایشنامه درپنج پرده)

اثر راسین Racine

خلاصهٔ نمایشنامه

«آندروماک» زن «هکتور» ازقهرمانان«تروا» است. پس‌ازشکست«تروا» وکشته‌شدن شوهرش باتفاق پسرش «آستیاناکس» Astyanax بدست «پیروس» Pyrrhus پادشاه «اپیر»Epire وپسر «آشیل» Achille اسیرشده‌است.درشهر مردم قیام‌کرده‌اند و می‌خواهند هرچه زودتر «آستیاناکس»کشته شود. «پیروس» حاضراست ازکشتن «آستیاناکس» چشم‌بپوشد بشرطی‌که «آندروماک»همسری اورا بپذیرد .

زن‌جوان این پیشنهاد «پیروس» راقبول نمی‌کند زیرا پادشاه اپیرشوهر محبوب اورا بدست خودکشته است .... چون چاره‌ای نمی‌بیند تصمیم می‌گیرد به‌عقد پیروس درآید ولی‌پس‌از پایان مراسم واردمعبد شود ودرآنجاخودکشی‌کند. «پیروس» درائنای اغتشاشی‌کشته می‌شود «واورست»که درنمایشنامه بعنوان قاصد نقش مهمی دارد دیوانه می‌شود .

سراسر حادثه نمایشنامه‌دریکی ازتالارهای قصر «پیروس» اتفاق‌می‌افتد.

صحنه‌ای از نمایشنامه

صحنهٔ اول از پردهٔ چهارم

سفیز

آه، هیچ شك ندارم، بانو، که شوهرتان
«هکتور» این معجزه را درروح شماظاهرساخته :
می‌خواهد بدست این پسر بلند اختری که برای‌شما نگهداشته است
«تروا» بتواند ازنوسر بلند کند.
«پیروس» نجات اورا بشما وعده داده‌است. لحظه‌ای‌پیش شنیدید،
بانو، تنها یك‌کلمه بگوئید تاپسرتان رابشما بازدهد.
عشق وهیجان اورا باور کنید: پدر وحکومت ویاران خود
همه را بپای شما می‌ریزد.
شما رابرخود و برهمهٔ ملت فرمانروا می‌سازد.
آیا این‌مرد همان فاتح‌منفور است؟
ازهم اکنون دربرابریونانیان بادلی آکنده ازخشمی شاهانه
باندازهٔ شما درفکرحفظ جان‌پسرتان است:
ملاحظهٔ خشم آنان را می کند و سربازان خود را برای حفاظت او گماشته است
خود رابخطرمی‌اندازد تا اورا باخطررو برو نسازد.
ولی همه چیزدرمعبد آماده است وشما وعده داده‌اید

آندروماك

آری، آنجا خواهم رفت. امابیا نخست بدیدن‌پسرم برویم

سفیز

بانو، چه‌عجله‌ای دارید؟کافی است که دیداراو را
ازین پس برچشمان شما منع نکنند.
بزودی خواهید توانست مهرتان را نثار او کنید
و بوسه‌هاتان حد وحصری‌نخواهد داشت.
چه شادی‌بخش‌است تربیت‌فرزندی که بتوان رشد اورا دید،
نه دیگرمانند برده‌ای که برای خداوندگارش تربیت می‌شود

بل همچون پادشاهی که از تبار او شاهان دیگر زاده می شوند.

آندروماك

سفیز، برویم تا اورا برای آخرین بار ببینم

سفیز

مقصودتان چیست؟ آه خداوندا!

آندروماك

اوه، سفیز عزیزمن
قلب من با تو ریا نمی کند.
وفاداری تورا درروزهای نکبت بچشم دیدم
اما انتظارداشتم که توهم مرا بهتر بشناسی.
چه میگوئی؟ گمان می کنی که «آندروماك» بی وفا
بتواند به شوهری که درقلبش زنده است خیانت کند
وموجب رنج آنهمه مردگان شود
وبرای راحت خود راحت آنان را برهم زند؟
آیا همینست عشقی که بخاك اووعده دادم؟
اما چون پسرش درخطر مرگ بودمی بایست ازاودفاع کرد:
«پیروس» بشرط ازدواج بامن دفاع اورا بعهده می گیرد.
همین کافیست: ومن خیالم ازجانب اوراحت است
می دانم که پیروس چگونه کسی است. سختگیراما راست گواست.
سفیز، اوحتی بیشتر از آنچه وعده داده است عمل خواهد کرد.
ازجانب خشم یونانیان هم خیالم راحت است:
کینهٔ آنان پدری به پسر هکتور خواهدداد
اکنون که باید خود رافدا کنم
می روم که بازماندهٔ زندگیم را بدست پیروس بسپارم.
میروم تاباقولی که درمعبدازومی گیرم
با رشته‌های ابدی اورا به پسرم وابسته سازم.
اما دست من که تنها برای من شوم است
بیدرنگ رشتهٔ عمر ناپایدار را کوتاه خواهد کرد.
ناموسم رانجات خواهد داد ووظیفه‌ای را که نسبت به

پیروس و پسر و شوهر و خودم دارم ایفا خواهد کرد .
این تدبیر سادهٔ عشق من است .
و فرمانی است که خودشوهرم بمن داده است .
تك و تنها بدیدار شوهر و نیاکانم خواهم رفت .
سفیز، بر تواست که چشمان مرا ببندی .

سفیز

آه ! گمان مدارید که پس از شما زنده بمانم ...

آندروماك

نه، نه، سفیز، از تو می خواهم که پس از من زنده باشی،
پرستاری ازیگانه گنجینه‌ام را بتو وا می گذارم.
اگر تا کنون برای من زنده بودی، از این پس برای پسر هکتور زنده باش
ای تنها امانت‌دار امیدا هالی «تروا»
بیاد آر که وجود تو برای چه بسیار شاهان آینده که ضروریست.
در کنار پیروس مواظب باش و وعدهٔ اورا بیادش آر
و اگر لازم بود ازمن هم برایش سخن بگو :
ارزش ازدواجی را که بگردن نهادم باو یادآوری کن
و بگو که پیش ازمرگم باو وابسته شدم
و کینه‌اش باید زدوده شود .
بگو که چون پسرم را بدستش سپرده‌ام، در دل باو قدر می نهاده‌ام .
پسرم را با قهرمانان تاریخمان آشنا کن
تا آنجا که بتوانی اورا براه آنان ببر
بگو که آنان باچه فتوحاتی بلندآوازه شدند.
آنچه کرده‌اند بگو و نه آنگونه که بوده‌اند .
هر روز از فضائل پدرش سخن بگو
و گاهی نیز ازمادرش یاد آر .
ولی نباید که دیگر بفکر گرفتن انتقام ما باشد :
زیرا اورا به‌استادی سپرده‌ایم که باید احترامش را نگهدارد .
باید صمیمانه خاطرهٔ نیاکانش را حفظ کند .
او ازخون هکتوراست ولی تنها بازماندهٔ اوست،
و برای همین بازمانده بود که من یکروزه
خون و کین و مهرم را فدا کردم .

۲

کمدی

خسیس L'Avare

اثر مولیر Molière

خلاصهٔ داستان نمایشنامه

« هارپاگون » که نوکیسهٔ خسیس و رباخواری است ، بـه دختر جوانی که ندیده است و نمی‌شناسد و «ماریان» نام دارد دل می‌بازد . درعین حال می‌خواهد که دختر خودش « الیز » را بدون جهیز به‌ازدواج اصیلزادهٔ پیر و ثروتمندی در آورد . اما پسرش «کلئانت» که «ماریان» را دوست می‌دارد ، با « والر » برادر « ماریان » که عاشق «الیز» است وبهمین سبب پیشکار « هارپاگون» شده است همدست‌می‌شود . « لافلش» نوکر « کلئانت » جعبه‌ای را که هارپاگون ده هزار سکه درآن مخفی کرده است می‌دزدد . این پول را بشرطی به « هارپاگون » پس می دهد که از ازدواج با « ماریان » منصرف شود . در پایان نمایشنامه «ماریان» با«کلئانت» و «الیز» با « والر» ازدواج می کنند.

این‌نمایشنامه درحول خست فوق‌العادهٔ « هارپاگون » دور می‌زند . دراین نمایشنامه نیزمانند هراثرکلاسیك دیگریکی از صفات مشخص واساسی بشری یعنی خست‌هارپاگون عادات ورفتارهمهٔ بازیکنان‌دیگررا تحت‌شعاع قرارمی‌دهد :

دربحث «رئالیسم» نمونه‌ای ازکتاب «اوژنی‌گرانده» « اثربالزاك » ذکر خواهدشد ودرآنجا هم‌باخسیسی نظیر«هارپاگون» یعنی «گرانده» روبروخواهیم شد اما در « اوژنی‌گرانده»که اثری رئالیستی است درعین حال با تیپ‌های جالبی روبرومی‌شویم که‌متعلق بزمان ومکان‌معینی هستند ومشخصات‌هریك به‌تنهائی قابل مطالعه است . خست گرانده نیزبصورت «کمال‌خست» وبصورت مطلق‌مجسم نشده

است، بلکه‌تحت تأثیرمحیط وحوادثی‌که دراطرافش اتفاق می‌افتد، تغییراتی درآن حاصل می‌شود .

دراینجا ازکمدی «خسیس» صحنه‌ای راکه درآن هارپاگون به «لافلش» نوکرپسرش ظنین‌شده‌است ومی‌خواهداورا ازخانه بیرون‌کند نقل‌می‌کنیم ،

صحنهٔ سوم ازپردهٔ اول

هارپاگون ـ زود ازاینجا برو وحرف‌زیادی نزن. زودترشرت‌را از خانه‌من بکن، متقلب دزد ، اعدامی!

لافلشـ من آدمی بدجنس‌ترازاین پیرمردلعنتی ندیده‌ام. حتماًشیطان زیرپوستش رفته است .

هارپاگون ـ زیرلب غرغر می کنی؟

لافلشـ چرا مرا بیرون‌می کنید ؟

هارپاگونـ دزد طرار، حالاازمن دلیل می پرسی؟ تانکشتمت برو بیرون ،

لافلشـ مگرمن چه کرده‌ام ؟

هارپاگون ـ همینست که گفتم ، بروبیرون

لافلش ـ پسرشما که ارباب منست بمن‌دستورداده است که منتظرش باشم .

هارپاگونـ برودر کوچه منتظرش‌باش. دیگردرخانهٔ من‌مثل‌سیخ راست نایست که همه چیزراتماشا کنی وازهمه چیزسوء استفاده کنی. من‌هیچ مایل نیستم رو برویم جاسوس وخائنی‌راببینم که چشمهای منحوسش مواظب همهٔ کارهای منست ودار وندارمرا می بلعد وهمه‌جا رامی‌پاید که چیزی گیر بیاورد وبدزدد .

لافلشـ مگرممکن‌است چیزی ازشما دزدید؟ شما که همه‌جا رامهر وموم می کنید و روز وشب کشیك میدهید ، مگر مجال دزدی برای کسی می گذارید ؟

هارپاگونـ من‌هرچیزرا که دلم بخواهد قایم‌میکنم وهر قدر که بخواهم کشیك‌میدهم. این‌جاسوسها همهٔ‌اعمال‌مرا تحت نظرمی گیرند. مبادا ازمحل‌پولهای من‌هم بوئی برده‌باشند. نکندتو بروی ودرهمه‌جا هو بیندازی که‌من درخانه‌ام پول‌دارم ومخفی کرده‌ام .

لافلش- شما پول‌دارید ومخفی کرده‌اید ؟

هارپاگون - نه، بی شعور. منظورم این‌نبود (پیش‌خود) اختیاراز دستم دررفته است، عصبانی‌شده‌ام. مبادا ازروی بدجنسی‌چو بیندازی که من پول دارم .

لافلش- حالا که داشتن و نداشتن شما تغییری دروضع ما نمیدهد ، داشتن‌آن چه‌اهمیتی برای‌ما دارد ؟

هارپاگون - زبان درازی میکنی؟ چنان بزنم‌توی گوشت که زبانت ببرد! (دستش رابلند میکند که به‌اوسیلی بزند) گفتم گورت راگم کن .

لافلش- خیلی‌خوب! میروم !

هارپاگون - صبر کن ببینم چیزی‌ازاموال من‌نبرده باشی .

لافلش- چه چیزتان راممکن است ببرم ؟

هارپاگون- بیا اینجا ببینم. دستهایت رابمن‌نشان بده .

لافلش - بفرمائید .

هارپاگون - بقیهٔ دستهایت را .

لافلش- بقیهٔ دستهایم را ؟

هارپاگون - آره .

لافلش - بفرمائید !

هارپاگون- این‌توچیزی مخفی نکرده‌ای؟

لافلش - خودتان نگاه کنید .

هارپاگون - (بپائین شلواراودست‌میزند) این‌شلوارگشادمی‌تواند همه چیزدزدیده شده را مخفی کند. دلم می‌خواست‌یکی‌را بدار بزنند .

لافلش -آه! این‌طور آدمها واقعاً مستحق آن چیزی‌هستند که ازآن وحشت دارند. چقدردلم می‌خواهد چیزی ازاو بدزدم .

هارپاگون - هان ؟

لافلش - بله ؟

هارپاگون - چی‌را می‌خواهی بدزدی؟

لافلش - گفتم که شماخوب همه‌جا را می گردیدتا ببینید من چیزی ندزدیده باشم ؟

هارپاگون - البته‌همین‌کاررا می کنم (وجیبهای‌لافلش رامی گردد)

لافلش - مرده شوی هرچه خست وخسیس است ببرد .

هارپاگون - هان؟ چی گفتی؟
لافلش - چی گفتم؟
هارپاگون - مقصودت کیست؟
لافلش - شما چرا ناراحت می‌شوید؟
هارپاگون - بایدهم ناراحت بشوم.
لافلش - خیال می کنید که من حرف شمارا می‌زنم؟
هارپاگون - هرچه دلم بخواهدخیال می کنم. اما می‌خواهم بدانم تووقتی این‌حرف‌را زدی چه کسی‌را درنظرداشتی؟
لافلش - من ... من باسبیلهایم‌حرف می‌زدم.
هارپاگون - من هم‌سبیلهایت‌را دود میدهم.
لافلش - شما چرا به‌ریش گرفتید؟ اجازه نمی‌دهید که‌من به‌خسیس‌ها بد بگویم؟
هارپاگون - نه، ولی‌اجازه نمی‌دهم که‌چرندبگوئی‌وفحاشی بکنی. خفه شو.
لافلش - من اسم کسی‌را نبردم.
هارپاگون - اگر حرف بزنی‌خرد وخمیرت می کنم.
لافلش - یك‌سوزن بخود بزن یك جوالدوز بدیگران.
هارپاگون - خفه میشی یانه؟
لافلش - آره، ناچار!
هارپاگون - ها، ها!...
لافلش - (یکی ازجیبهایش‌را باونشان میدهد) بفرمائید اینهم یك جیب دیگر. خیالتان راحت‌شد؟
هارپاگون - یاالله، پیش ازاینکه همه جایت‌را بگردم خودت‌آنرا پس بده.
لافلش - چی‌را؟
هارپاگون - همان چیزی‌را که برداشته‌ای.
لافلش - من چیزی برنداشته‌ام.
هارپاگون - حتماً؟
لافلش - حتماً.
هارپاگون - پس هری! گورت‌را گم کن.

۳

هنر درخدمت اخلاق

منش‌ها **Les Caractères**

اثر لابرویر **La Bruyère**

از فصل Des Ouvrages de l'esprit

باید بکوشیم که درست فکر کنیم و درست سخن گوئیم . اصراری نداشته باشیم که دیگران‌را تابع سلیقه واحساسات خود سازیم . این اقدام بسیار بزرگ ومهمی‌است .

☆☆☆

چیزهائی هست که‌متوسط بودن آنهاتحمل‌ناپذیراست . شعروموسیقی ونقاشی وسخنرانی درین شماراست .

چه‌شکنجه‌ای بالاتر ازاین که دربرابرانسان ، حطابهٔ سردوبیروحی را باجلال وجبروت ایراد کنند ویا شعر متوسطی‌را باهمهٔ ادعای شاعر بی هنرش بخوانند .

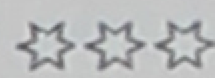
☆☆☆

هنر نویسنده عبارت ازاینست که بتواند خوب بیان و توصیف کند . «موسی» و«همر» و «افلاطون» و «ویرژیل» و «هوراس» فقط براثر بیان وتوصیفی که دارند مقامشان بالاتر از سایر نویسندگان است . برای اینکه بتوان طبیعی ومحکم وشیرین نوشت بایدحقیقت‌را بیان کرد .

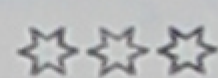
☆☆☆

درمیان عبارات مختلفی که می‌تواند یکی‌ازافکارمارا بیان کند، فقط یك‌عبارت ازهمه بهتراست . همیشه هنگام‌حرف‌زدن‌ویا نوشتن ، نمی‌توان

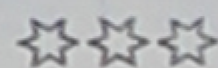
آن عبارت بخصوص‌را پیدا کرد . ولی باوجود این ، چنین عبارتی وجود دارد. وهرعبارت‌دیگری غیرازآن،ضعیف‌است‌ومرد هنرمندی‌را که‌می‌خواهد فکرخودرا بیان کند ، نمی‌تواند اقناع نماید .



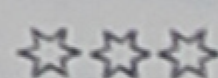
یك نویسندهٔ‌خوب که بادقت‌ومواظبت‌چیزمی نویسد،اغلب‌احساس‌می کند که عبارتی‌را که پس‌ازمدتها کوشش وجستجو پیدا کرده، ساده‌ترین‌وطبیعی ترین عبارات است وچنین بنظر میرسد که می‌بایستی دروهلهٔ‌نخست و بدون کوچکترین زحمتی بدست آمده باشد .



وقتیکه نوشته‌ای فکرشمارا برتری‌می‌بخشد واحساسات شرافتمندانه ودلاورانه‌ای‌را درقلب شما زنده می کند، دیگر اصراری نداشته باشید که قضاوت دیگری دربارهٔ این اثربکنید . این نوشته‌خوب‌است ودست استادی آنرا آفریده است .

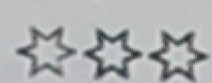


«فیلسوف» زندگانی خود را برای مطالعه در بارهٔ انسانها تلف میکند وقوای فکری خودرا برای کشف عیوب و جنبه های مضحك آنها فرسوده می‌سازد . اگرشکلی به‌افکار و نظریات خودمیدهداین‌کاراو بیشتراز غرورنویسندگی، برای اینست که حقیقت کشف‌شده‌را به‌وضوحی که‌ضروری است نشان‌دهد تادرمردم مؤثرافتد. بعضی ازخوانندگان‌خیال‌می کنند اگر باو بگویند که کتابش را خوانده و خیلی پسندیده‌اند ، حق او را ادا می کنند وخشنودش می‌سازند. اما فیلسوف، این ستایش ها را بخود آن‌ها پس میدهد . زیرا او با بیخوابی‌ها وکارهای مداوم خود درجستجوی چنین چیزی نبوده است . افکار او خیلی بالا تر است و می خواهد به مرحلهٔ عالی‌تر وبلند تری برسد . او در جستجوی موفقیتی است که از تمام این ستایش‌ها وتمجیدها بزرگترو کمیاب تر است . می‌خواهد وضع انسانها را بهتر سازد .



همانطور که درطبیعت‌میوه‌هامی‌رسندو کامل‌می‌شوند،هنر نیزدارای‌یك نقطهٔ‌کمال است . کسی که این کمال‌را دوست‌دارد واحساس می کند دارای

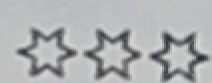
ذوق سرشاری است و کسی که آنرا احساس نمی کند و چیزهای دیگری را دراینسو و آنسوی آن نقطه دوست دارد ذوق ناقصی دارد . یعنی یك ذوق خوب وجود دارد و یك ذوق بد و باید بطور اساسی دربارهٔ ذوقها بحث و گفتگو کرد .



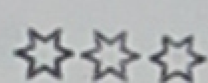
نویسنده باید اثرش را برای کسانی که لایقشان می داند بخواند تا در بارهٔ آن قضاوت کنند و درصورت لزوم تصحیح نمایند .

امتناع ازقبول نصیحت و تصحیح ، فضل فروشی است .

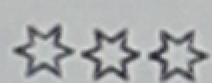
نویسنده باید تقریظها و انتقاداتی را که از اثرش میشود ، با تواضع یکسانی قبول کند .



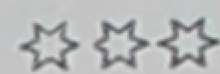
ابلهان اثری را می خوانند و چیزی از آن نمی فهمند. اشخاص عامی خیال میکنند که آنرا کاملا فهمیده اند . صاحبان عقل سلیم گاهی همهٔ آنرا نمی فهمند . آنان نکات مبهم و تاریك را تاریك می یابند و نکات روشن را روشن می بینند . واشخاص پرمدعا اصرار دارند که نکات روشن را تاریك جلوه دهند و نکاتی را که کاملا واضح و قابل فهم است نفهمند .



هر نویسنده برای اینکه خوب بنویسد ، باید خودرا بجای خواننده فرض کند . اثر خودرا مانند مطلبی که برای او تازگی دارد و آنرا برای اولین بار می خواند و خودش سهمی در آن ندارد و نویسندهٔ آن مطیع انتقاد است ، مورد مطالعه قرار دهد . بالاخره یقین حاصل کند آن اثر نه تنها برای اینکه خودش چیزی از آن می فهمد ، بلکه برای اینکه کاملا قابل فهم است ارزش دارد .



کسیکه در نوشتن ، فقط بذوق عصر خود توجه دارد ، بیشتر از نوشته های خود ، بفکر خویشتن است . پیوسته باید بسوی کمال رفت . در آنصورت حکم شایسته ای را که معاصران دربارهٔ ما نداده اند ، آیندگان خواهند داد .



بسیاری از مردم وقتی اثر چاپ نشده‌ای را می‌خوانند ارزش آنرا تشخیص میدهند اما نمی‌توانند عقیدهٔ خود را دربارهٔ آن اظهار کنند و صبر می‌کنند تا شیوع و رواج آنرا در میان مردم ببینند. اینان خودشان رأی نمیدهند و می‌خواهند که تابع عقیدهٔ عموم باشند. آنگاه می‌گویند که پیش از همه ارزش این اثر را شناخته بودند و اکنون همه با ایشان هم‌عقیده‌اند. این اشخاص یکی از بهترین فرصتها را از دست میدهند، زیرا در صورت استفاده از آن فرصت می‌توانستند ما را معتقد سازند که ادراک قوی دارند و می‌توانند آنچه را که خوب است خوب بدانند و آنچه را که بهتر است بهتر بشمارند.

٤

وعظ و خطابه

از بوسوئه Bossuet

موعظه در مقام بلند بنیوایان

ترجمهٔ محمدعلی فروغی

(از کتاب «آئین سخنوری»)

هرچند کلام حضرت مسیح که فرمود «آنها که پیش بودند پس میروند وآنها که پس بودند پیش میآیند» مصداق کاملش روز رستاخیز کل است که نیکانی که دردنیا ناچیزشمرده شده بودند جایگاه‌های نخستین را میگیرند وبدان وبد کیشان که دردنیا کامران بودند باکمال خفت بتاریکی میافتند؛ ولیکن این تبدیل حال درهمین زندگانی دنیاهم واقع میشودو نخستین نشانهٔ آنرا درجامعهٔ مسیحیان میبینیم. این شهرستان شگفت که خداوند خود بنیاد نهاده قوانین وساماني دارد که آنرا اداره میکند. اما چون حضرت عیسی که پروردهٔ این اساس است بدنیا آمده تاترتیبی را که تکبر برقرار نموده سرنگون کند سیاستش درست مقابل سیاست عصر بوده است، واین مقابلی را من بخصوص درسه‌چیزمی بینم: نخست اینکه دردنیا توانگران مقام های بلند دارند وپیشند. اما درشهرستان مسیح پیشی بابینوایان است که فرزندان حقیقی و اولی جامعهٔ مسیحیت اند؛ دوم اینکه در دنیا بینوایان زیردست توانگرانند چنانکه گوئی برای خدمت آنان خلق‌شده‌اند ولیکن درجامعهٔ مقدس دیانت توانگران راه ندارند مگراینکه خدمتگزار بینوایان باشند؛ سوم اینکه دردنیا نعمتها ومزیتها مخصوص توانگران است و بینوایان هرچه دریابند بتقویت آنان است، اما درجامعهٔ مسیح مزیت و برکت مخصوص

بینوایان است و توانگران جز بوسیلهٔ آنان بهره‌ای نمیبرند.

پس این عبارت انجیل که امروز موضوع گفتگوی من است درهمین زندگی دنیا هم مصداق دارد که آنها که پیشند پس‌میروند و آنها که پسند پیش می‌آیند، چون بینوایان که دردنیا واپسند در جامعهٔ مسیح مقدمند و توانگران که در دنیا گمان دارند همه چیزمتعلق بایشان است و بینوایان‌را پایمال میکنند دراینجا مخصوص خدمتگزاری آنانند، و بهره‌ای که‌ازانجیل حاصل میشود حقاً متعلق به‌بینوایان است و توانگران آنرا از دست آنان دریافت میکنند واینها حقایق مهمی‌است که‌بشما توانگران‌عصر میآموزد که نسبت به‌بینوایان چه تکلیف‌دارید یعنی باید مقام آنهارا تجلیل کنید وحوائج ایشان‌را برآورید تا ازمزایای ایشان بهره‌مند شوید.

یحیی زرین دهان برای نمودن مزایای بینوایان بر توانگران مثل نیکوئی میزند ودوشهر فرض میکند که دریکی همه توانگران باشند ودر دیگری همه‌درویشان، وتحقیق میکند در اینکه کدام یك از این دو شهر تواناتر خواهد بود. اگراین سؤال‌را از عامهٔ مردم بکنید شك نیست که توانگران‌راتواناخواهند گفت، اما آن‌مردبزرك یعنی‌یحیی‌زرین دهان بینوایان را توانامیداند ازآنرو که شهرتوانگران هر چند جمال وجلال بیش دارد بنیادش استوار ونیرومندنیست. فراوانی نعمت که دشمن کاراست خودداری را ازمردم میگیرد تادرطلب لذاید وشهوات بی‌تاب میشوند، عقلها را فاسد ودلهارا بواسطهٔ تجمل وتکبروبیکاری سست‌وبیطاقت میکندچنانکه‌هنررا مهمل میگذارند، زمین‌را نمیکارند، کارهای‌پرزحمت‌را که نوع بشر بواسطهٔ آنها باقی‌میماند ناچیزمیانگارند وآن شهرپرجلال دشمن دیگرلازم‌ندارد، بخودی‌خود ویران میشود وفراوانی ونعمت آنرا بباد میدهد.

اما در شهر دیگر که همه نادارند ضرورت همه را بکار وامیدارد. اختراعات میکنند، صنایع‌ایجاد مینمایند، احتیاج‌فکرهارا می‌جنباندوبهوش میآورد، بکارمیافتند، صبروحوصله پیدا میکنند، مردانه میشوند، از عرق جبین دریغ ندارند، رنج میبرند و بهره‌های بزرك میبابند...

شهربینوایانی که یحیی زرین دهان فرض کرده حضرت مسیح آنرا بوجود آورده‌است وآن جامعهٔ مسیحیت است. واگرمیخواهیدبدانید که چرا من‌آنرا شهربینوایان میخوانم سببش اینست که مسیح‌هم‌درآغاز،طرح جامعهٔ خودرا برای بینوایان ریخته است ومردم حقیقی این شهرستان سعید

که کتاب مقدس آنرا شهرستان خدا میخواند بینوایانند . اگر این سخن شما را شگفت میآید بیاد بیاورید تفاوتی را که میان جامعهٔ یهود و جامعهٔ مسیحی بوده است . بجامعهٔ یهود خداوند نعمتهای دنیوی وعده داد چنانکه اسحق به پسرش یعقوب میگوید که خداوند بتو شبنم آسمان و روغن زمین عطا میفرماید وهمه میدانید که در کتب مقدس باستان (تورات) وعده هائی که خداوند به بندگان خود میدهد اینست که عمرشان را دراز کند و خانوادهٔ ایشان را توانگر سازد و بر گله‌های ایشان بیفزاید و زمینها و میراثشان را برکت دهد ، وازاینرو دانسته میشود که بخش جامعهٔ یهود مکنت و فراوانی بوده و آن جامعه مردان توانا و خاندانهای توانگر میبایست داشته باشد . اما جامعهٔ مسیحی چنین نیست و در انجیل از نعمت‌های دنیوی که باید کودکان و مردمان نادان را بآنها فریفته کرد گفتگوئی نیست و حضرت عیسی بجای آنها اندوه وچلیپا را گذاشته و باین تغییر حال پس‌ها پیش آمده و پیش‌ها پس رفته‌اند ، زیرا توانگران که درجامعهٔ یهود مقدم بودند درجامعهٔ مسیحی جائی ندارند ومردم حقیقی آن شهرستان بینوایان و نیازمندانند ...

درعهد باستان خداوند میخواست شوکت وحشمت خودرا بنماید پس جامعهٔ یهود میبایست جلال ظاهری داشته باشد، اما درعهد نو که خداوند توانائی خودرا پنهان میدارد مظهراو که جامعهٔ مسیحی است میباید بصورت حقیر باشد و از همین رو بود ، ای برادران ، که حضرت مسیح بخدمتگزاران خود گفت همه بینوایان‌را برای من گرد آورید وفرمود بروید در گوشهٔ کوچه‌ها درویشان و بیماران و نابینایان ولنگان را نزد من بشتابانید . پس عیسی درخانهٔ خود جز ناتوانان نمی‌جست چون همدردان خودرا میخواست، وجامعهٔ مسیحی توانگران واهل دنیارا اگر بپذیرد ازروی تفضل است ، و خواص درآنجا درویشانند که در «زبور» آنهارا درویشان خدامیخوانند . وحضرت عیسی خود میفرماید خداوند مرا فرستاد که بدرویشان مژده برسانم و نیز درنخستین موعظهٔ خود دربالای کوه ازتوانگران یادی نفرمود جز برای این که تکبر آنها را خوار کند و روی سخن خویش‌را بخصوص بدرویشان کرد و گفت : ای بینوایان خوشا بسعادت شما که ملک خداوند ازآن شماست ! پس اگر آسمان که ملک جاودانی خداست ازآن درویشان است جامعهٔ مسیحی که ملک زمانی خداست نیزازایشان است .

رومانتیسم

Romantisme

آلفره دوموسه دربارهٔ **رومانتیسم** چنین می گوید: «رومانتیسم نه‌تحقیر قانون سه وحدت کلاسیك است، نه‌در آمیختن کمدی باتراژدی ونه چیزدیگری از این‌قبیل. بیهوده برای گرفتن پروانه‌ای بالهای اورا می‌چسبید، زیرارشته‌های ظریفی که‌این بال‌را به‌بدن او وصل میکنددر میان انگشتانتان نابود خواهدشد. رومانتیسم ستارهٔ گریانی است، رومانتیسم نسیم‌نالانی است، رومانتیسم پرتو ناگهانی وسرمستی بیماری است...»

بدینسان می‌بینیم مکتبی که اکنون موردبحث ماست درست در قطب مخالف مکتب کلاسیك قرار دارد وفرمانروائی چنین مکتبی بر ادبیات وهنراروپامسلماًزائیدهٔ تحول‌اجتماعی وروحی‌عظیمی بایدباشد. برای اینکه‌علل پیدایش مکتب رومانتیك رابدانیم بهتر است‌اول‌ببینیم چه عواملی مایهٔ ضعف وبالاخره شکست مکتب کلاسیك‌شده وهمچنین درفاصلهٔ‌بین‌این دومکتب‌وضع‌ادبی‌اروپا، بخصوص‌فرانسه،چگونه‌بوده است. برای این منظور همانطور که درفصل‌پیش عمل کردیم‌قبل‌ازهمه وضع اجتماعی نیمهٔ اول ونیمهٔ‌دوم قرن هیجدهم وبالاخره اوائل‌قرن

نوزدهم‌را تشریح میکنیم تادرك این که رومانتیسم زائیدهٔ چه‌عصروچه محیطی بوده‌است، برای خواننده آسان باشد. زیرا مخصوصاً در مورد مکتب رومانتیك، وضع اجتماعی تأثیر بسیار بزرگ وعمیقی داشته‌است و این مکتب زائیدهٔ دوره‌ایست که دروضع سیاسی واجتماعی اروپا، بخصوص فرانسه، تحولات شگرفی رو داده‌واین تحولات اجتماعی ادبیات‌را بشدت تحت تأثیر خود قرار داده است .

از کلاسیسیسم تارومانتیسم (عصر فلسفی)

در نیمهٔ اول قرن هیجدهم، طبقهٔ اشراف‌واصیل زادگان رفته رفته قدرت واعتبارخودرااز‌دست میدادندمخصوصاًازلحاظ اخلاقی، فسادوانحطاط آنهاروز بروز ظاهرتر میشد. درمیان افراداین طبقه‌مردی‌پیدانمی‌شد که به‌زن‌خودعلاقمندباشد. اصیلزادگان‌ازاینکه بازن خود بگردش روند شرم داشتند. کسانی متجدد و شایسته شمرده می‌شدند که‌عیاشتروخودپسندتر بودندو‌بی‌اعتنائی‌بیشتری به‌قوانین‌نشان میدادند. اشراف مشغول‌هرزگی وولگردی بودند ووضع اقتصادی‌رفته رفته‌خرابترمیشد. هزینهٔ زندگی‌بالامیرفت وموازنهٔ مالی‌بهم‌می‌خورد. دیگر اطاعت‌مطلق وتسلیم‌محض نسبت به‌هرگونه زورگوئی‌واستبداد یك‌طبقهٔ فاسد، کار مضحك وبی‌فایده‌ای شمرده میشد. طرزتفکرمردم باآنچه‌نویسندگان کلاسیك می‌خواستند، فاصله پیدا کرده بود. دیگر نویسندگان‌حاضر نبودند به‌بهانهٔ اینکه هرگونه اعتراض‌واظهارعقیدهٔ جدیدی مخالف اصول‌مکتب کلاسیك است، دلشان‌را به‌اطاعت از چند اصل‌فرسوده و«تعبدی» خوش کنند. دراین‌دوره‌مردم‌احساس کردند که باید در مورد مسائل مختلف زندگی بحث و مجادله کنند وبرای بهتر

ساختن وضع زندگی خود احتیاج به اطلاعات عمومی پیدا کردند. بطوری که در شهرستانهای فرانسه، در بیست و پنجسال آخر قرن هفدهم، پنج فرهنگستان و در نیمهٔ اول قرن هیجدهم بیست فرهنگستان تأسیس شد. تعداد روزنامه‌ها افزون‌تر گشت. مردم به دانستن زندگی ساکنان سایر کشورها و سایر قاره‌ها علاقمند شدند. سیاحت نامه‌ها و نوشته‌هائی که اطلاعاتی در بارهٔ زندگی سایر مردم روی زمین داشت، خواستاران فراوان پیدا کرد. زیرا قرن هفدهم گرفتار جهل بود و قدرت تجزیه و تحلیل و اثبات مسائل را نداشت. در آن دوره فقط یك «طبیعت جاویدان» (Nature Permanente) و یك «عقل لایتغیر» (Raison Immuable) وجود داشت. اصول کلی و ثابتی تعیین شده بود و چون از مخالفت با این اصول سخنی در میان نبود، مردم احتیاجی به تفکر و تجزیه و تحلیل نداشتند، و رعایت اصول نیز بسیار آسان بود. اما تغییر وضع اجتماعی، سطح فکر مردم را نیز تغییر داد.

در نیمهٔ اول قرن هیجدهم، اروپائیان پی بردند که دنیا خیلی متنوع‌تر و پیچیده‌تر از آنست که تصور می کردند، دیگر احتیاجی نداشتند که نصایحی در بارهٔ رعایت چند اصل ثابت و اطاعت از چند دستور خشك بشنوند. می خواستند طرز تفکر و هنر و ادبیات و همچنین زندگانی اجتماعی خود را از روی قضاوت صحیح و هوش و فراست تنظیم کنند. در این دوره فلاسفه‌ای نظیر **مونتسکیو** و **ولتر** پیدا شدند و آثاری از قبیل «روح القوانین» و «نامه‌های فلسفی» و «قرن لوئی چهارده» بوجود آوردند. البته هیأت حاکمه نیز بیکار نمانده و با سلاحهای وحشت آوری که در دست داشت، به مبارزه با فلاسفه برخاسته بود. مثلا بموجب قانون ۱۷۵۷ هر اثری که خلاف اخلاق تشخیص داده میشد، هم نویسنده و هم ناشر آن محکوم به مرگ میشدند. اما فشار افکار عمومی سد محکمی در برابر اجرای چنین قوانینی

بود. هرچند که بعضی از نویسندگان سالها در زندان ماندند ولی بالاخره بر اثر فشار افکار عمومی کار بجائی کشید که هر نویسنده‌ای که گرفتار میشد، یا پس از چندماه آزادمی گشت و یا به تبعید او اکتفاء می کردند. مثلا در سال ۱۷۶۲ «امیل» اثر **ژان‌ژاك روسو** را محکوم کردند و «روسو» به سویس فرار کرد. همچنین در سال ۱۷۵۲ انتشار «دائرة‌المعارف» را ممنوع ساختند، ولی، باوجوداین، انتشار آن ادامه یافت.

در نیمهٔ اول قرن هیجدهم، مردم دچار بدبختی و پریشانی بودند و در میان این آشوب، احتیاج شدیدی به اصلاحات احساس می کردند. از این جهت نویسندگان و متفکران وابسته بطبقهٔ «بورژوازی» کوشش خودرا برضد سنن اشرافی و برای اصلاح وضع اجتماعی به‌کار می بردند. تا پان نیمهٔ اول قرن هیجدهم موفقیت‌هائی هم بدست آمد. مثلا آزادی قلم و بیان که بوسیلهٔ قوانین ظالمانه‌ای محدود شده بود، به‌نسبت قابل توجهی توسعه یافت. تعصب دینی تادرجه‌ای ازمیان رفت و ازدواج پروتستانها برسمیت شناخته شد و در سال ۱۷۵۱ شکنجهٔ متهمان هنگام بازپرسی در دادگستری بموجب قانون تحریم گشت. در نیمهٔ دوم قرن هیجدهم نقش مهم را «دائرة‌المعارف» و نویسندگان آن ازقبیل **دیدرو** Diderot و **دالامبر** D' Alembert بازی کردند. برغم تمام کارشکنی‌ها و مزاحمت‌های هیأت حاکمه، دائرة‌المعارف پیروزشد، و پیروزی آن پیروزی فلسفه شمرده می‌شد. نویسندگان این اثر در آماده ساختن مردم برای انقلاب تأثیر مهمی داشتند.

ماقبل رومانتیسم
Préromantisme

اماقرن هیجدهم تنها قرن فلاسفه و دانشمندان نبود و روش مطالعه و تجربه، فقط در نیمهٔ اول قرن بشدت رواج داشت. ازسال ۱۷۵۰ ببعد دامنهٔ

انتقاد بر فلاسفه وسیع ترشد و رفته رفته برعدهٔ کسانی که بیشتر پابند احساسات بودند، افزوده گشت. درنیمهٔاول قرن هیجدهم، خوبی یا بدی هراثری راباپرگار عقل می‌سنجیدند وقواعدی که‌خیلی بیشتر ومتعددتر ازقواعد کلاسیك بود، برای‌ادبیات خلق می کردند وانتقاد رابراساس آنها بنامی‌نهادند. امادر نیمهٔ دوم‌قرن، بجای‌این نوع انتقاد، «انتقاد حسی» (Critique de Sentiment) رایج گشت ومخصوصاًمعتقدشدند که فلسفه و«هندسه» شعررا بسوی عاقبت خطرناکی می کشاند.

دراین دوره‌شاعران ونویسندگان مختلفی ظهور کردند که‌اغلب همان‌قالب‌های کلاسیك‌رابرای آثارشان‌حفظ کردند، امامحتوی نوشته‌هاشان خبرازتحول‌تازه‌ای می‌دادوهمین مشخصات تازه‌این‌هنرمندان‌را ازمعاصرانشان متمایز می‌ساخت. روش‌اخلاقی وذوق ادبی ومنابع‌الهام این هنرمندان نیز باکلاسیك ها فرق فاحش داشت. گذشته از اینکه‌احساسات را برعقل ترجیح می‌دادند به‌حزن و اندوهی هم که بعدها برادبیات رومانتیك حاکم‌شد متمایل بودند. درزندگی‌اجتماعی دوستدارزندگی‌روستائی وطبیعت وحشی وبدوی‌بودند. عده‌ای‌ازآنهااز اختلافات‌طبقاتی آزرده‌بودند ودرجستجوی آزادی‌ومساوات برآمدند. از طرف دیگر به‌یادگارها وسننی که جنبهٔ ملی‌داشت علاقه‌نشان می‌دادند واحترام می‌نهادند. ازاینرودورهٔ «قرون‌وسطی» که موردنفرت کلاسیك هابود ارزش‌واحترامی پیدا کرد وازبوتهٔفراموشی خارج‌شد. شعرهرچه رقیق‌تروساده‌تر وآزادتر وصمیمانه‌تربودبیشتر جلب‌نظرمی کرد. برای خلق‌چنین آثاری درجستجوی منابع‌تازه‌تری برآمدندتابه‌جای‌ادبیات یونان وروم ازاین منابع جدید الهام بگیرند.

این منابع وسرمشق‌ها اغلب ازشمال اروپا بدست آمد. افسانه‌های «اسکاندیناو» ومنظومه‌های کهن آن سرزمین ازسال ۱۷۵۶ بخوبی شناخته شد ودرسال ۱۷۶۵ منتخب جالبی ازترانه‌های قدیم انگلیسی منتشر گشت. مخصوصاً کشیشی اسکاتلندی بنام **مک فرسن** Macpherson (۱۷۳۶—۱۷۹۶) درسال ۱۷۶۰ مجموعه‌ای ازنثر آهنگدار انگلیسی بعنوان ترجمهٔ اشعار **اوسیان** Ossian ،شاعر حماسه‌سرای اسکاتلندی درقرن سوم میلادی، انتشار داد. هرچند بعدها آشکارشد که قسمت اعظم این کتاب نوشتهٔ خودآن کشیش بوده وحتی متن اصلی بصورت رسالهٔ کوچکی درسال ۱۸۰۷ منتشر گشت ولی تأثیر حیرت انگیز ومعجز آسای آن برتمام کارهای ذوقی وفکری اروپای غربی درسراسر نیمهٔ دوم قرن هیجدهم انکار ناپذیر است[1] . این کتاب دنیاهای ناشناخته‌ای را به‌همراه افسانه‌های قوم کهن «سلت» تصویر می کرد ومناظر اندوهبار، واحساسات رقیق وغمزده را بااندیشه هائی دربارهٔ سرنوشت بشر بیان میداشت وآرزوهای احساسی وادبی دو یاسه نسل را مجسم می‌ساخت. دیری نپائید که «اوسیان (شاعر نابینای این کتاب) همپایهٔ «همر» بزرگترین شاعر حماسه سرای اروپا شمرده‌شد.

درآلمان نیز ادبیات قرون وسطی موردتوجه قرار گرفت. دراسپانیا ترانه‌های قدیمی ودرفرانسه اشعار قرون وسطی زنده‌شد. آثار **شکسپیر** بخصوص درآلمان رونق ورواج یافت ودرایتالیا عظمت **دانته** تجدید گردید

۱- حتی گوته شاعر بزرك آلمانی، که آثار او در پیدایش وتکوین و نضج مکتب رمانتیسم تأثیر بسیار داشته ، در کتاب «ورتر» بزرگترین اثر رمانتیك خود، قسمتی ازاشعار « اوسیان » راعیناً ترجمه و در پایـان کتاب نقل کرد . و**مادام دوستال** Mme de Staël، مروج ومشوق رمانتیسم درفرانسه ، این منظومه کوچك را از همه آثار «همر» برتر دانست .

ادبیات انگلستان دراین جریان نقش مهمی بازی کرد. در نیمهٔ اول قرن هیجدهم **شکسپیر** دراروپا کم کم شهرت می یافت. پس از آن **فیلدینك** Fielding و **ریچاردسن** Richardson را شناختند. تـأثیر نویسندهٔ اخیر مخصوصاً بسیار عمیق بود وتاپایان قرن ادامه یافت. زیرا « ریچاردسن » آثار خودرا به‌منظور مبارزه بابدی واشاعهٔ فضیلت می نوشت، ازاینرو علاقهٔ مردم‌را به‌نوشته‌های اخلاقی جلب کرد. رفته‌رفته آثار دیگری از قبیل «مرثیه برروی گورستان دهکده» اثر **گری** Gray، «اندیشه‌ها» اثر **هروه** Hervey و«شبها» اثر **یانك** Young به‌اکثر زبانهای اروپائی ترجمه‌شد. این آثار گـذشته از آنکـه در ادبیات انگـلستان آغاز دورهٔ جدیدی شمرده میشد، به‌شعرا ونویسندگان فرانسه وسایر کشورهای اروپا نیز الهام بخشید.

ادبیات آلمان، پس‌از آن دوران درخشان حماسی وتغزلی که در قرون‌وسطی بخوددید، دیگر نتوانسته‌بود ارزش وعظمتی حاصل کند. عصر طلائی شعر آلمان نیز تقریباً ازسال ۱۷۵۰ شروع شد که‌درحقیقت آغاز تحول «ماقبل رومانتیسم» در ادبیات این کشوراست. این‌دورهٔ درخشان تاسال ۱۸۴۰ ادامه پیدا کردو ادبیات رومانتیك این کشوررا نیز دربر گرفت.

دورهٔ «ماقبل رومانتیسم» درادبیات آلمان باآثار **کلوپستك** Klopstock (۱۸۰۳-۱۷۲۴) آغازشد. این‌شاعر نخستین کسی بود که‌درادبیات کشور خویش، به‌پیروی از ادبیات انگلستان، آثار مذهبی وملی بوجود آورد، و دراثری بنام «حماسهٔ مسیح»، که‌به‌تقلید از **میلتون** دربیست سرود ساخته بود، تجلیل درخشانی ازمیهن خود آلمان کرد. وبعدهانیز دراشعاری که سروداز عشق ومحبت ومیهن ومذهب سخن‌راند. اشعار اوصادقانه‌ولی سرد

بود واثری ازنبوغ درآنهادیده نمی‌شد. «کلوپستك» دررأس نهضتی برضد تقلیدازادبیات فرانسه‌قیام کردوشعر آلمان رادرشاهراه تازه‌ای انداخت. شاعران جوانی که بدنبال اوقدم دراین راه نهادندا و رااستاد وپیشوای خویش شمردند.

بدنبال این نهضت، هنرمندی بنام **گسنر** Gessner (۱۷۸۸–۱۸۳۰) که‌درشهرزوریخ (سوئیس) به کتاب‌فروشی ونقاشی‌مناظر اشتغال‌داشت، آثاری به‌صورت قصه‌وشعر ونثر آهنگدار بوجود آورد که تأثیر زیادی در محیط ادبی آن‌دوره کرد. مخصوصاً یکی از آثارمنظوم او بنام «مرگ هابیل» که شامل‌سه‌سرود بودهیجانی درمردم برانگیخت و به‌تمام‌زبانها ترجمه شد. دراین آثار آنچه بیشتر ازهمه جلب‌توجه می کرد، عشق به‌طبیعت و زندگی‌چوپانی وآرزوی‌سعادت رویائی وجستجوی زیبائی دراین‌زندگانی بدوی وچوپانی بود.

پس از این‌دوره بود که **گوته** و **شیلر** درادبیات آلمان ظاهر شدند وآثار جاویدان خودرا بوجود آوردند.

درکشورهای‌شمالی اروپا، که‌هرگز قواعد کلاسیك را گردن ننهاده بودند، دورهٔ ماقبل رومانتیسم اهمیت‌خاصی‌دارد. دراین کشورها عقاید **روسو** تأثیر عمیقی بخشید. دردانمارك شاعری بنام **ایوالد** Ewald (۱۷۴۳-۱۷۸۱) [۱] که‌دوران‌عمر کوتاهش بارنج‌ونومیدی‌توأم بوددرقسمتی ازآثار خود ازافسانه‌های‌قدیم اسکاندیناوالهام گرفت ودراثر منظومی‌بنام «آدم وحوا» از «کلوپستك» تقلید کرد. ایوالد بزرگترین شاعر کشورخود به‌شمارمی‌رفت‌وتازمان‌حاضر بسیاری ازشعرای‌اسکاندیناوی‌ازآثاراوالهام

۱– با **هنریش ایوالد** که از خاورشناسان نامور آلمان و مؤلف «تاریخ قوم اسرائیل» است اشتباه نشود (۱۸۰۳ – ۱۸۷۵).

گرفته‌اند. شاهکار او «ماهیگیران» است که زندگی مردم سواحل دریای «بالتیك» را نشان میدهد.

درسوئد نیز نهضت ماقبل رومانتیسم دارای اهمیت خاصی است. شاعر خراباتی باده‌پرستی بنام **بلمان** Bellman آثار قابل ملاحظه‌ای بوجود آورد که می‌توان در ادبیات جهان بی‌نظیر دانست. نامه‌های منظوم **فردمان** Fredman (ساعت‌ساز افسانه‌ای استکهلم) صحنه‌های هزل آمیز و عاشقانه‌ای از زندگی عامهٔ مردم پایتخت سوئد مجسم ساخت. شاعر اشراف زاده‌ای بنام **اکسنستیرنا** Oxenstjerna که چندبار نیز بمقام وزارت رسیده بود در دومنظومهٔ معروف خود موسوم به «دروگران» و «شب» شیفتگی خود را به طبیعت نشان‌داد و درحقیقت به‌راهی رفت که **اوسیان** و **روسو** و **یانك** رفته بودند. شاعری که دراین کشور باحدت وشدت کلاسیك‌ها را مورد حمله قرارداد **توریلد** Thorild (۱۷۵۹ ــ ۱۸۰۸) بود. او نیز از آثار «روسو» و «کلوپستك» الهام گرفته بود و باحرارت تمام‌می‌خواست که‌شعر چیزی بجز وصف طبیعت و بیان احساسات نباشد. ولی بیش از اینکه به‌ایجاد آثارهنری توجه داشته‌باشد به جروبحث پرداخت واثری بنام «انتقاد انتقادات» نوشت ودربارهٔ ارزش آثارادبی بحث کرد و دریکی از آثاردیگر خود برنامه‌ای برای شعر و نویسندگی تعیین کرد. بدنبال کار این نویسندگان و پیروان آنان بود که بنای «رومانتیسم» سوئد گذاشته شد.

جریان «ماقبل رومانتیسم» بااینکه درانگلستان و آلمان و کشورهای شمالی اروپا بسیارقوی بود، در کشورهائی که‌ذوق کلاسیك ریشه‌دوانده بودچندان شوری نداشت. درفرانسه یگانه نمایندهٔ برجسته‌ای که به‌چشم می‌خورد **ژان‌ژاك روسو** است. روح حساس و پرهیجان او نه‌فقط درصفحات

«اعترافات» بلکه در تمام آثارش تظاهر می کند و «هلوئیز جدید Nouvelle Héloïse» سرچشمه‌ای برای آثار تغزلی بعدی می شود. روسو در تمام تحولات ماقبل رومانتیسم تأثیر بزرگی داشت و او را باید استاد مسلم این دوره در تمام اروپا دانست. اما نویسندگانی که بدنبال او آمده اند اغلب کوچك و بی اهمیتند و آثارشان قابل ذکر نیست. فقط در این میان باید از **برناردن دوسن پییر** Bernardin de Saint-Pierre (۱۷۳۷–۱۸۱۴) نام برد که دست به سفر دور و درازی زد و تحت تأثیر عقاید «روسو» آثاری بوجود آورد. درمیان این آثار فقط یکی بنام «پل و ویرژینی» ارزش و اهمیت دارد. این کتاب داستان عشقی ساده و بسیار لطیفی است. البته رومان مهمی شمرده نمی شود و فقط از لحاظ وصف مناظر مناطق حاره و تجسم عقاید روسو بصورت داستان و تصویر ایمان و احساسات پاك و عشق در دامان طبیعت حائز اهمیت است.

در ایتالیا نیز با اینکه تلاشهائی دیده شد ولی بجز رمان «فوسکولو Foscolo» هیچ اثر مهمی در دورهٔ ماقبل رومانتیسم بوجود نیامد. مخصوصاً درشعر بر رغم نفوذ ادبیات انگلستان و ترجمه‌هائی که به‌عمل می آمد فرمانروائی ادبیات کلاسیك با کمال قدرت ادامه داشت. در اسپانیا شاعری بنام **ملندز والدس** Meléndez Valdés (۱۷۵۴–۱۸۱۷) در حوالی سال ۱۷۵۰ آثاری احساساتی به‌تقلید از ادبیات انگلستان بوجود آورد. در کشورهای «هلند» و «لهستان» و «مجارستان» فرمانروائی کلاسیسیسم فرانسه تا اواخر قرن هیجدهم ادامه داشت. این کشورها مستقیماً از کلاسیسیسم وارد مرحلهٔ رومانتیسم شدند. ادبیات روسیه نیز باوجود مقاومت‌های چندتن از کهنه پرستان تحت تأثیر ادبیات فرانسه قرار گرفت و نویسنده‌ای بنام

کارامزین Karamzine (۱۷۶۶ ــ ۱۸۲۶) که از پیروان علاقمند «روسو» بود، درسال ۱۷۹۲ اثری احساساتی ورقیق وحزن آمیز بنام «ناتالی ولز بیچاره» نوشت که نمونه‌ای ازتصویرهنرمندانۀ طبیعت بود وسبك نگارش گرم وزیبائی داشت.

بطور کلی «ماقبل‌رومانتیسم» به‌دوره‌ای گفته می‌شود که‌در آن تمایلات عاطفی وارد ادبیات شده وخودی‌در آثار نویسند گان نشان‌داده است. ولی‌نویسند گان، این‌احساسات جدیدرا اغلب درهمان قالب‌های کهن بخوانند گان عرضه کرده‌اند و باید گفت دورۀ رومانتیسم وقتی شروع میشود که نویسند گانی خوش‌قریحه وجسور طرزبیان جدیدی برای احساسات خود ابداع‌می کنند. البته‌این حالت جدید حساسیت، به‌تدریج وبطوربطئی بمرحلۀ رشدخودرسیده‌است و«ماقبل رومانتیسم» رابايد دورۀ «کود کی» وبلوغ آن نامید.

آغاز عصرجدید در ادبیات اروپا

آغاز قرن نوزدهم را بایدشروع عصرجدیدی‌در ادبیات‌اروپادانست که‌دامنۀ آن تابه‌امروز کشیده شده‌است. اضطرابها و تکانهای ناشی از انقلاب کبیرفرانسه به‌اغلب کشورهای اروپاسرایت کرد ونیروهای‌پنهان‌طبقۀ متفکر و روشنفکررا بیدارساخت. مهاجرت‌هائی که روی دادذوقها و اندیشه‌های‌مختلف‌رادرهم آمیخت، دراین‌قرن‌انسان‌جدیدی‌بوجود آمد که طرز تفکرش بهیچوجه باانسان قرن هفدهم شباهتی نداشت.

چنانکه قبلادیدیم جریان رنسانس تحت تأثیر اشراف بودوعصر کلاسیك عصرحکومت واحدمرکز وتسلطسلسلۀ مراتب طبقاتی‌بود. امااین‌دورۀ‌جدید که بایدآنرا عصررومانتیك نام‌داد عصرطبقۀ‌بورژوازی

شمرده‌میشد. دراین‌عصر بخصوص اشرافیت‌همهٔ اهمیت ونفوذخودرااز دست‌داد. سالونهای درخشان ادبی و فرهنگستانها دیگر تأثیرزیادی در سرنوشت هنرمندان و آثار آنان نداشتند، بلکه روزنامه‌های‌ادبی‌اهمیت بیشتری پیدا کردندومخصوصاً درسی‌سال‌اول‌قرن درانگلستان‌وفرانسه ماهنامه‌های ادبی‌مهمی منتشرشد. اغلب آثار ادبی‌منظوم‌یامنثور قبلا در روزنامه‌ها انتشارمی‌یافت ومایهٔ‌شهرت‌نویسنده می گشت. نویسند گان‌و شاعران ازطبقات‌مختلف‌مردم بودندوقلمرو آثارادبی‌نیزوسعت‌می‌یافت. کتابهائی‌دربارهٔ‌تاریخ وسیاحت‌وسیاست وهنروعلوم وجامعه‌شناسی‌نوشته شد. مقام‌اجتماعی هنرمندان نیز بالارفت و حتی‌اغلب آنان می‌خواستند کاری کنند که درسرنوشت طبقهٔ خود حتی همهٔ مردم‌مؤثرواقع شوند.

دراین دوره‌بود که ادبیات رومانتیك در کشورهای مختلف اروپا یکی پس‌از دیگری، تجلی‌نمود .

مکتب رومانتیك

کلمهٔ‌رومانتیك که ازقرن هفدهم درانگلستان در مورد تعبیرات شاعرانه بکارمیرفت، ازسال ۱۶۷۶واردفرانسه شد. مدت‌زیادی‌مترادف با Pittoresque (خیال‌انگیز) و Romanesque (افسانه‌ای) بکاربرده‌میشد وتاسال ۱۷۷۵ به‌معنی‌امروزی‌بکارنرفت. درآن‌تاریخ کلاسیکهای‌شکست خورده، این‌کلمه‌را برای‌مسخره کردن‌طرفداران رومانتیسم‌دربارهٔ آنها بکارمی‌بردند. ولی‌نویسند گان جدید نیزاین‌کلمه راقبول کردندو آنرا باکمال افتخار برزبان می‌راندند .

رومانتیسم که از اواخر قرن هیجدهم در انگلستان بوجود آمده بود، **بعداً** به آلمان رفت و پس از مدتی یعنی درسال ۱۸۳۰ وارد فرانسه و اسپانیا وروسیه گردید و تاسال ۱۸۵۰ بر ادبیات اروپا حاکم بود.

رومانتیسم فرانسه تحت تأثیر رومانتیسم انگلستان و آلمان بوجود آمد، یعنی برای نخستین بار **شاتوبریان** Chateaubriand آثار شاعران انگلیسی و **مادام دوستال** آثار شعرای آلمانی را به فرانسه ترجمه کردند، در اثنای تأسیس مکتب رومانتیك در فرانسه از طرفی آثار **ریچاردسن** و **یانك** و **والتر اسکات** Watter Scott و از طرف دیگر آثار **گوته** و **شیلر** و هچنین «کمدی الهی» اثر **دانته** و تورات و انجیل مورد توجه قرار گرفت و در عرصهٔ ادبیات و فکر مؤثر واقع شد. رومانتیسم فرانسه برای سرنگون ساختن کلاسیسیسم از تمام اینها استفاده کرد. ولی رومانتیسم فرانسه با آنکه نخست تحت تأثیر ادبیات بیگانه بود، بلافاصله بصورت مکتب متشکل وپرسروصدائی در آمد و تأثیر آن بقدری قوی بود که هنرمندانی از قبیل **لامارتین** و **آلفره دووینیی** و **آلکساندر دوما پدر** و **ویکتور هوگو** و **آلفره دوموسه** و **سنت بوو** و **ژرژسان** را که اغلب از لحاظ روحیه وطرز تفکر خیلی باهم فرق داشتند درمیان طوفانی از هیجان بدنبال خود کشید. بطوری که در اواخر دورهٔ رومانتیسم، ادبیات انگلستان و آلمان نیز که دورهٔ رونقشان بسر آمده بود تحت تأثیر ادبیات فرانسه قرار گرفتند.

ازاینرو، بااینکه رومانتیسم آلمان وانگلستان بر رومانتیسم فرانسه تقدم دارد، ولی ما چون قصد تاریخ نویسی نداریم وبیشتر می خواهیم اصول مکتب را معرفی وتشریح کنیم، همانطور که درمورد مکتب کلاسیك عمل کردیم، نخست به رومانتیسم فرانسه که مکتب متشکلی است می پردازیم و

بعدادبیات رومانتیك انگلستان و آلمان وسایر کشورهای اروپارا مورد بحث قرارمی‌دهیم .

اصول مکتب رومانتیك

اگر بخواهیم هنگام معرفی این‌مکتب‌قواعد و اصول‌ثابتی برای آن بیان کنیم، مسلماً دچاراشکال خواهیم‌شد. زیراروما‌نتیسم، برخلاف کلاسیسیسم مکتب بسیارپیچیده و آشفته‌ایست. مکتب کلاسیك‌قواعد واصول‌معینی داشت که‌اغلب پیشوایان بزرگ‌آن‌دربارهٔ آن‌قواعد توافق نظرداشتند، ولی‌برعکس، رومانتیك‌ها اغلب دربارهٔ مکتب‌خود آراء مغایری‌دارندو اصولی که‌آنهارا باهم متحد ساخته‌است، نامفهوم واغلب متضاد است .

ا. و .شلگل Schlegel ، پیشوای رومانتیسم آلمان که کتابی‌بنام «دورهٔ ادبیات نمایشی» نوشته، معتقد است که‌ادبیات رومانتیك‌عبارت‌از «جمع‌اضداد» وآمیزش انواع مختلف ادبی‌است. این‌نویسنده‌در کتاب خود چنین می گوید :

«ذوق رومانتیك پابندنزدیکی مداوم اموربسیارمتضاد است. در سبك رومانتیك طبیعت وهنر، شعرونثر، جدوهزل، خاطره‌وپیشگوئی، عقایدمبهم واحساسات زنده، آنچه‌آسمانی است وآنچه زمینی است، و بالاخره زندگی ومرگ درهم‌می‌آمیزد . »

دراینجا نخست مقایسه‌ای ازدومکتب فوق‌بعمل می‌آوریم‌وسپس برنامهٔ رومانتیك‌های فرانسه را بیان می کنیم .

۱ــ کلاسیك‌ها بیشتر ایدآلیست هستند یعنی درهنرمی‌خواهند فقط‌زیبائی‌وخوبی‌راشرح‌وبیان کنند وحال‌آنکه‌رومانتیك‌هامی کوشند گذشته‌از زیبائی،زشتی وبدی‌راهم نشان دهند،چنانکه «درام‌رومانتیك»

اثری است که از ترکیب عظمت و نکبت ، بزرگی و پستی ، غم و شادی تشکیل شده است .

۲ـ کلاسیک‌ها عقل را اساس شعر کلاسیک می‌دانند و حال آنکه رومانتیک‌ها بیشتر پابند احساس و خیالپردازی اند .

۳ـ کلاسیک‌ها تیپ‌ها و الهام آثار خویش را از هنرمندان یونان و روم قدیم می گیرند و حال آنکه رومانتیک‌ها از ادبیات مسیحی قرون وسطی و رنسانس و افسانه‌های ملی کشورهای خویش الهام می گیرند و نیز از ادبیات معاصر ملل دیگر تقلید می کنند ، و همانطور که در قرن هفدهم آثار ارسطو پایهٔ تمام افکار فلسفی شمرده شده است، در عصر رومانتیک بیشتر به **شکسپیر** استناد می‌شود .

٤ ـ کلاسیک‌ها بیشتر طرفدار وضوح و قاطعیت اند و رومانتیک‌ها پابند جلال و رنگ و منظره . رومانتیک‌ها به صورتهای مختلف حوادث و به تضادها توجه دارند و بجای توسل به زبان شعر منظم و یکنواختی که **بوالو** مدافع آن است، ترجیح میدهند اشعاری بگویند که بیشتر شبیه نثر و چه از لحاظ آهنگ و چه از نظر مضمون ، تصویری و متنوع باشد .

۵ـ برنامهٔ رومانتیک‌ها برنامهٔ مبارزه است و روش آنها بکلی منفی است. به‌عقیدهٔ آنها دستورالعمل‌هائی که در ادبیات رواج یافته مانع آزادی فکر و بیان شده است. از این رو رومانتیک‌ها همهٔ قواعد و دستورهای کلاسیک را درهم شکسته و دور انداخته‌اند؛ یعنی، رومانتیسم همانطوریکه ویکتور هوگو درمقدمهٔ نمایشنامهٔ «ارنانی Hernani» می گوید، عبارت از «آزادی خواهی در هنر» است .

برنامهٔ رومانتیسم بهاین ترتیب برای رومانتیسم برنامهای بوجود می آید که در ذیل خلاصهای از اصول اساسی آنرا نقل می کنیم :

۱ ـ **آزادی .** سال ۱۸۳۰ سال انقلاب ادبی است . درین سال «ویکتورهوگو» ورفقایش بهپیروی ازدستورهائی که قبلادرمجلهٔخودشان درج شده بود ، رومانتیسم رابعنوان مکتب آزادیهنروشخصیتمعرفی کردند. هنرمندرومانتیك برایخواهشهاواحتیاجات روحخوداهمیت بسیار قائلاستومی گوید کهآنچه بهنرمندالهام می بخشدومعنیومفهوم زندگیشمرده میشود «عشق وعلاقه» است . این علاقه بایدآزاد باشد. اگرهنرمندبهعلت فشارجامعهوقوانیناخلاقویابراثرموهوماتعقبرانده شودو نیروهای او پنهان و مکتوم بماند حق دارد که در بارهٔ جامعه و قوانین اخلاقیآنداوری کندوحکمبدهدومحیط واخلاقی کهبرایرشد خوداومساعد باشد بوجودآورد ـ ادبیات نباید قاعدهایباشد کهعشق و علاقهرا محدودسازد . ادبیاتمیتواندهر گوشهایاززندگیرا،چهزیبا و چه زشت، چهعالی وچه دانی، موضوع بحث خودقرار دهد.ازهردورهٔ تاریخ وازهر گونه مناظردنیا میتواند استفاده کند .

۲ـ **شخصیت .** هنرمند رومانتیك ، بدنبال آزادی ازقید قواعد کلاسیك، فرمانروائی«من» (Le Moi) را درهنرمستقرمیسازد وبوسیلهٔ هنر ، خواهشهای دلورنجهای روح خودرا بیان میدارد . ولیاینروش هنرمند رومانتیك را نباید دلیل خودستائی اووفرار از بشریت دانست. قبلا هنرمند کلاسیك برای توصیف « انسانکلی » قهرمانی را از میان افسانه ها واساطیر برمی گزید، اما هنرمند رومانتیكخویشتنرابهجای

این قهرمان افسانه‌ای می گذارد و نمونهٔ همنوعان خویش قرارمی‌دهد.

۳- **هیجان و احساسات**. باید دانست که در کنار عقل و طبیعت، دل‌واحساس نیزعالم‌دیگروضروریات دیگر دارد. شك‌نیست که در روح آدمی احساس بیش ازاندیشه نفوذ دارد وآرزو بیش از حقیقت مؤثراست. ازینرو باید احساسات و هوسهای روح‌را- البته تاحدامکان درقلمرو اخلاق - موردبحث قرارداد. **آلفره دوموسه** در سال ۱۸۴۲ می گفت: «بایدهذیان گفت!» آنچه باید بیان کرد هیجان‌شاعراست وآنچه باید بدست‌آورد هیجان مردم.

دل بایدبی‌قیدوبندسخن بگویدوبی‌قیدوشرط فرمان‌براند. شاعر موهای‌آشفته رابدست باد سپرده، شنل سیاهی بردوش، زیرسایهٔ بیدی در روشنائی‌ماه ودر کنار برجی ویران وبادلی که بیشك براثرعشق بد فرجامی شکسته است باخویشتن خلوت می کند وغرق‌رؤیا می‌شود. ادبیات رومانتیك چنین قیافهٔ قراردادی را تعمیم داده‌وتودهٔ‌مردم‌راباآن آشنا ساخته است.

اندوه رومانتیك از دیدن گذشت بیرحمانهٔ زمان شدت می‌یابد این اندوه معمولا زائیدهٔ توقعات تسکین ناپذیرقلبی‌است که در جهانی بی‌احساس وبی‌ایمان گرفتار شده است.

۴- **گریز و سیاحت**. آزردگی ازمحیط و زمان‌موجود و فرار بسوی‌فضاها یا زمانهای‌دیگر، دعوت به‌سفرتاریخی یا جغرافیائی، سفر واقعی یابرروی بالهای خیال، یکی‌دیگرازمشخصات آثاررومانتیك‌است.

سفرجغرافیائی - نویسندهٔ رومانتیك‌طایرفکررا بسوی‌سرزمین های دیگر وکشور های دوردست پرواز میدهد. گاه خواننده‌راباخود

بشرق‌می برد و گاهی همراه «آتالا» درخلوتکدهٔ زیبای سرزمین‌های بکر امریکا سر گردان‌می کند : ازاینرو پیوسته‌نوعی‌میل گریز به کشورهای دوردست در آثار رومانتیك به‌چشم می‌خورد .

سفر تاریخی- «موسه» رؤیای عصر طلائی‌پریکلس Périclès را می‌بیند و نه تنها او بلکه‌همهٔ رومانتیك‌ها به‌سراغ قرون پرازاحساس‌و جلال‌وجبروت‌رنسانس‌می‌روند. ازاینروزمان وقوع‌اغلب نمایشنامه‌های رومانتیك همان دوره است : « هانری سوم » ، « ارنانی»، «لورنزاچیو Lorenzaccio » و بیست نمایشنامهٔ دیگر که دردورهٔ رومانتیسم نوشته‌شده است درقرون وسطی‌اتفاق می‌افتد .

بجزاین سفرهای‌تاریخی‌وجغرافیائی، سفرهای‌واقعی‌نیزدرآثار رومانتیك مؤثراست.«موسه»به‌ایتالیا،«مریمه»به‌اسپانیا،«الکساندردوما» به‌ایتالیا واسپانیا، «تئوفیل گوتیه»به اسپانیا و شرق و روسیه وایتالیا ، «شاتوبریان» و«لامارتین» و«نروال» ودیگران‌همه به‌شرق‌سفر کردند و خاطرات این سفرها درآثارشان منعکس است.

همهٔاین سفرهای رؤیائی درآرزوی یافتن محیط زیبا و مجلل و رنگهای‌تازه وبالاخره آن‌زیبائی کمال مطلوب‌است که‌هنرمندرومانتیك آرزوی نیل به‌آن‌رادارد .

۵-کشف وشهود. سر گرمی باجلال‌و زیبائی‌مانع‌این‌نیست که هنرمند رومانتیك به‌فکر کشف‌اسرارباشد وبخواهد درهمهٔ اسرارجهان نفوذ کند. «سنت‌بوو» منتقدبزرگ قرن نوزدهم این‌علاقه را « آرزوی بزرگی‌برای کشف‌ناشناخته‌ها» می‌نامد.هنرمند رومانتیك تخیل‌وامید وآرزو ومعجزه‌راجانشین حقیقت‌می‌سازد وبیش‌ازتقلیدپابندتصوراست.

هنر خود را بامبالغه می آمیزد، یعنی آنچه را که هست نمی گوید واز آنچه باید باشد بحث می کند. رومانتیسم نوعی «درون بینی» مبالغه آمیز است. و این تعریف که **لامارتین** ازشعر کرده، به بهترین وجه این موضوع را بیان میکند :

« صمیم‌ترین چیزهائی که قلب انسان مالك است و خدائی‌ترین اندیشه‌هائی که درمغز اوراه دارد ودر آمیختن مجلل‌ترین چیزهائی که درطبیعت هست باخوش آهنگ‌ترین صداها شعر نامیده می شود.»

۶ـ افسون سخن .« کلمه» تنها بیان کنندۀ یك منظور ساده نیست بلکه برای خود ارزش واهمیت خاصی دارد وباید متوجه مفهوم خیال‌انگیز وارزش آهنگ آن بود. اکنون بیش ازهر چیزی باید در روابط کلمات بایکدیگر وهیجانها وخاطره‌هائی که هریك از آنها بر می انگیزد دقت کرد. درسال ۱۸۲۰ هنوز «کلمه» برده‌ای بیش نبود. مردم سال ۱۸۳۰ آنرا آزاد ساختند ودرسالهای بعداز آن، مقام فرمانروائی یافت. ویکتور هوگو دراین باره مقالاتی نوشت و گفت: «کلمه عبارت ازسخن است و سخن خداست .»

باین‌ترتیب توجه به‌ارزش کلمات مختلف ، قاموس رومانتیك را غنی‌تر ساخت‌واکتفاء به کلمات‌ساده‌ومعینی که‌جز واصول کار کلاسیك‌ها بود متروك گردید .

بنابر تعاریف کلاسیك، شعر عبارت ازفن نظم‌است. و حال آنکه اغلب نوشته‌های منظوم‌را شعر نمی‌توان گفت‌وچه‌بسانوشتۀ منثور که‌در حقیقت شعراست ونویسند گان آنها راباید شاعر نامید. به‌این‌ترتیب شعر رابجای اینکه‌نوع‌مخصوصی ازنوشته‌بنامند ، بهتراست حس زیباشناسی

وحالت روحی مخصوص تلقی کنند.

یکی ازمشخصات دیگر رومانتیسم نیز علاقه به‌مسیحیت است. دین که فلاسفهٔ قرن هیجدهم بمخالفـت با آن برخاسته بودند، درمیان رومانتیکها بعنوان احتیاجی قلبی ودرونی زنده شد. رومانتیك‌ها که از راه احساسات بسوی ایمان می‌رفتند، دین‌را ازنظر «هنری» موردتوجه قرار دادند. **شاتو بریان** مسیحیت را نه به‌عنوان اینکه‌صحیح ترین ادیان بود، بلکه‌برای اینکه شاعرانه‌ترین آنها بود، دوست می‌داشت، واثرخود رابنام «جلال مسیحیت Génie du Christianisme» بدین‌منظور نوشت. اوکلیسای «گوتیك»را نه‌به‌عنوان مرکزی که بشریت را اداره می کند، بلکه به‌عنوان‌یك شاهکارمعماری که‌دلها رادچارهیجان‌می‌سازد مجسم کرد و تحت تأثیر همین مسیحیت احساساتی وزیبا پسند بود که شعر رومانتیك، برخلاف شعر کلاسیك، جنبهٔ «درونی» بخود گرفت. حتی رمان که بیشتر ازهراثر ادبی جنبهٔ «بیرونی» دارد، مانع تخیلات دامنه‌دار واحساسات شدیدنویسندگان رومانتیك نشد.

ویکتور هوگو «Contemplations» خود را «خاطرات‌یك‌روح» نامیده‌است. بهتراست، این‌نام رابه‌تمام آثار رومانتیك اطلاق کنیم.

دراین اشعاربزمی، بیشتر ازسرسبزی بهار، برگهای زرد پائیز به‌چشم می‌خورد وبیشتر ازنغمه‌های پرنشاط بامدادی، آهنگ حزن‌آلود غروب‌جلوه گرمی‌شود. وبجای روشنائی،سایه وتاریکی حکمفرماست.

این‌حزن‌واندیشه.مثل دردی پنهانی،پیوسته دراشعاررومانتیك‌ها طنین می‌اندازد. ریشهٔ این‌تردید ونومیدی را بیشتر باید درهمان جنبهٔ احساساتی وزیباجوئی مسیحیت جستجو کرد. چنین‌مسیحیتی، بجای اینکه اندیشه وتردید را زائل سازد، آنرا بیشترمی‌ساخت.

بیماری قرن
Mal de Siècle

پس ازتأثیرات وتشنجات ترس آورانقلاب وپس از اینکه حماسه‌ها وموفقیت‌های خونین آن در میان بدبختی‌بزرگی خاموش‌میشود وجای‌خود را به امپراطوری می‌دهد، شاعر رومانتیك که دربرابراین نقش غریب سرنوشت ، خود را باخته ، به دنیای درون‌خویش پناه می‌برد . دراین جهان درونی، اولین چیزی که شاعربا آن روبرومی‌شود ، وجودی‌است که بسوی‌فنامی‌رود وهیچ‌راه بازگشتی‌ندارد . این‌شاعر که‌ازجنبه‌های عاقلانه وراهنمائی کنندهٔ‌مسیحیت بهره‌مندنشده است، احساس می کند که حزن شدیدی دردلش ریشه می دواند . برای تسلی خود ، گمان می کند که هرلحظه بفکربهترین طرز زندگی که ممکن است وجود داشته باشد، بایدبود؛ وازاینرو درآرزوی عوالمی رؤیائی‌است که‌چنین زندگی مطلوبی درآنها امکان پذیرباشد. باینجهت رومانتیسم ، باشوق وهیجان، درطلب رسیدن به سرزمین‌های خیالی‌است .

بیماری «رنه»، رمان معروف شاتوبریان ، بیچارگی روحی‌است که درخلاء دست و پا می‌زند ، نمی داند چه می خواهد ، گاهی می خواهد ازجسم خود خارج شود وفرار کند وزمانی می‌خواهد که همهٔ کائنات را درخودش مستحیل گرداند . این بیماری که « بیماری قرن » نامیده میشود، بصورتهای‌مختلف پدیدارمی گردد.« اوبرمان Obermann» قهرمان **سنانکور** Sénancour که دچار تخیلات می‌شود وسر به کوه و بیابان می گذارد و« آدلف Adolphe» قهرمان **بنژامن کونستان** Benjamin Constant که باتجربهٔ تلخی، جوانهٔ زندگی خود راپژمرده می‌سازد و قهرمانان دیگری ازاین قبیل، دراین‌قافلهٔ تخیلات، که دانسته‌وسنجیده

رنج می کشد وازشکنجهٔ خودلذت می‌برد، قراردارند ، ولامارتین‌هم‌در
کنار دریاچه‌های خیال‌انگیز دچارتخیلات می‌شود .

بازگشت به قرون وسطی

همانطور که دربالااشاره کردیم، رومانتیسم خود
راملزم نمی‌داند که‌ازچنداصل معین‌وحساب‌شده
تبعیت کند ونیز اصراری ندارد که مانند کلاسیسیسم از ادبیات دورهٔ
مشخصی تقلید نماید. ولی‌درعین حال‌می‌خواهد طبیعت رانه به‌آنصورت
که نویسند گان کلاسیك محدود ساخته‌اند، بلکه بصورت‌بدوی ودست
نخورده‌ای توصیف کند.

ازاینروبسوی افسانه‌ها وترانه‌ها وحماسه‌های گمنام کهن‌متوجه
می‌شود. قرون وسطی‌با اشعارغنائی خود ، باترانه‌های عاشقانه‌اش ، با
شوالیه‌ها وافسانه‌ها وزندان‌های زیرزمینی، باکشیش‌های گناهکار ، با
مجالس عیش و قصرهای مرموز ، نظر هنرمندان رومانتیك را جلب
می کند وناگهان وارد ادبیات رومانتیك می‌شود . **هوگو**«هان‌دیسلاند
Han d'Islande» و « قصائد Ballades» را می‌نویسد و « گوژپشت نتردام
Notre Dame de Paris » را که قویترین اثرمنثور اوست بصورت حماسهٔ
« گوتیك» خلق می کند . به‌همان‌اندازه که کلاسیسیسم ازقرون‌وسطی
وحشت دارد ، رومانتیسم مفتون آنست .

درعالم تئاتر

میدان‌اصلی‌مبارزه میان کلاسیسیسم ورومانتیسم
صحنهٔ تئاتراست .«ویکتورهو گو» درسال۱۸۲۷
بامقدمه‌ای که بردرام« کرمول»نوشت،این‌مبارزه راشروع کرد وبدنبال
آن، نبرد واقعی برسرنمایش درام دیگراوبنام «ارنانی» درگرفت. (۱)

۱ــ ماجرای‌نبرد «ارنانی» را تئوفیل گوتیه در کتابی بنام « تاریخ
رومانتیسم» نوشته‌است که قسمت‌جالبی ازآنرا در نمونه‌هائی‌ازآثاررومانتیك
نقل می کنیم .

کلاسیك‌ها حقیقت رافقط ازیك جنبه موردتوجه قرارداده واز این حقیقت آنچه را با نمونهٔ معینی از زیبائی تطبیق نمی کرد ، بی انصافانه بدور انداخته بودند . به معایبی که در زند گی دیده می‌شود و چیزهای‌مضحك وزشت اجازهٔ ورودبه‌صحنه نمی‌دادند وحال آنکه «درام رومانتیك» که می خواست مانندطبیعت‌رفتار کند، درصحنه‌را بروی هر چیزی که درزند گی وجود داشت باز کرد .

برای کلاسیسیسم جنبه‌های فردی حائزهیچگونه اهمیتی‌نبود. این مکتب فقط به صفات کلی اهمیت می‌داد . برای تئاترقرن هفدهم «حرص» و«خست» وجود داشت؛ اما درام قرن‌نوزدهم «یك‌مردحریص» یا «یك خسیس» خاص‌را باتمام مشخصات مخصوص بخودش بروی‌صحنه می آورد .

قهرمانان کلاسیك دردنیائی ایده‌آلی زند گی می کنند . آنهابا هیچ دوره وهیچ کشوری‌ارتباط ندارند وهنرمند کلاسیك ازاینکه‌رنك یك‌دوره ویایك محیط معین رابه‌قهرمانانش بدهد، خودداری‌می کند . صحنه هر قدر بی رنگ‌تر باشد ، برای هنر مجرد و منتزع تراژدی مناسب‌تراست واین‌قهرمانان چون ارواح‌مطلقی هستند که زمان‌ومکان بهیچوجه درآنان مؤثر نیست .

رومانتیسم بجای قیافه های ایده آلی کلاسیك ، انسانهائی را می گذارد که زند گانی فردی ومشخصی‌دارند وتحت‌تأثیرمحیط وعصر خود واقع می‌شوند .

ازینروهنرمندرومانتیك باتوضیحاتی‌خصوصی ومشخص ومنحصر بفرد قهرمان خودرا معرفی‌میکند.

«ویکتورهوگو» درپایان مقدمهٔ نمایشنامهٔ «کرمول»[1] چنین می گوید: «تئاترجام جهان‌نمائی است که هرچه در دنیا وتاریخ وزندگی بشروجود دارد باید درآن منعکس شود ... ولی با عصای سحرآمیز هنر!..» و درپرتو همین عصای سحرآمیزاست که خود ویکتور هوگو به‌هرطرف که‌نگاه می کندزشتی‌و زیبائی، «کازیمودو» و «اسمرالدا» (قهرمانان گوژپشت‌نتردام) رابعنوان سمبول رومانتیسم‌درکناریکدیگر می‌بیند . در «ماریون دولرم Marion de Lorme» هوس فاحشگی و عشق پاك ، در «لوکرس بورژیا Lucrèce Borgia» عطش خونخواری ومحبت مادری، در«تریبوله Triboulet» دلقك خائن وپدر مهربانی را می‌آفریند .

دلائل مقدمهٔ «کرمول»، که‌امروزه مطابق باوضع زمان نقدشده بعضی‌قبول‌و بعضی‌رد گردیده‌است، دردورهٔ خودمتین‌ومسلم‌وتردیدناپذیر شمرده می‌شد. انتشار این مقدمه نهضتی درفرانسه برپا کرد که شبیه نهضت «رنسانس» بود وخون‌تازه وجوشانی در رگها به‌جریان‌انداخت. پس ازنمایش پرسروصدای «ارنانی» ، نمایشنامه‌های دیگری هم روی صحنه‌آمد. روزسوم مه ۱۷۳۱ درام «آنتونی Antony» اثر **الکساندر دوما پدر** ودرروز۱۳فوریه۱۸۳۵«شاترتون Chatterton»اثرآلفردووینیی نمایش‌داده‌شد. این‌دراماهانمونهٔ زنده‌ای‌ازآنچه‌هو گودرمقدمهٔ«کرمول»

۱ـ ویکتورهوگو برنمایشنامهٔ معروف خود «کرمول Cromwell» مقدمه‌ای نوشته که خود کتاب کوچکی است واهمیت آن بسی بیش از اصل نمایشنامه‌است . این‌مقدمه رابايد مرامنامهٔ مکتب رومانتيك شمرد . باهمين مقدمه‌است که مکتب رومانتيك آغازشد وهمین مقدمه باعث گردید که‌هوگو را پیشوای رومانتیسم بشمارند .

قسمتی ازین مقدمه درنمونه‌های همین فصل‌ترجمه ونقل گردیده است.

گفته بود شمرده میشد وموفقیتی که براثر نمایش آنها بدست آمدمانند فتح «ینا» و«استرلیتز» فراموش نشدنی بود.

رمان رومانتیک

در فصل گذشته دیدیم که نویسندگان کلاسیک بطرف رمان نمی‌رفتند ودر دورهٔ کلاسیک، رمان ارزش مهمی نداشت. ولی در دورهٔ رومانتیک، درست عکس این موضوع پیش آمد و رمان نسبت به‌سایر انواع آثار ادبی، اهمیت خاصی کسب کرد. نویسندهٔ رومانتیک خودراموضوع رمان قرارداد وحالات شخصی وروحی خودرا تشریح کرد وبه‌این ترتیب برای نخستین بار «رمان شخصی Roman Personnel» بوجود آمد. علاقه به‌شرح ووصف حوادث جالب گذشته «رمان تاریخی» راخلق کرد ودرک رابطهٔ عشق وعلاقه بازندگی مایه‌ایجاد «رمان عشقی» شد.

چنانکه دیدیم درام رومانتیک برای کسب موفقیت مبارزهٔ سختی با تراژدی کلاسیک کرد ولی در موردرمان به‌چنین مبارزه‌ای احتیاج نبود زیرا کلاسیسیسم اهمیتی برای رمان قائل نشده بود و محدودیتی برای نویسندگان رمان نبود تابرای رفع آن احتیاج به‌مبارزه باشد.

رمان نویسانی که دردورهٔ رومانتیک بمیان آمدند، به‌انواع رمان دست زدند، هرموضوعی که خواستند انتخاب کردند و دربارهٔ آن رمان نوشتند. اماقالب این رمانها بهرشکلی که ریخته میشد مطلبشان اغلب عبارت ازانعکاس روح نویسنده بود.

رمان تحلیلی وروانی نیزدراین میان تأثیرمهمی داشت. «رنه» اثر شاتوبریان و«اوبرمان» اثرسنانکور و«آدولف» اثربنژامن کونستان را که

زائیدهٔ بیماری قرن بودند درشمار اینگونه رمانها می آورند. می توان گفت که شاهکار این رمانهای روانی «شهوت» Volupté اثر **سنت بوو** Sainte-Beuve منتقد بزرك است .

رومانتیسم ویکتورهو گو درنثر قویتر است. او در «مردی که می خندد» زشتی برونی را بازیبائی درونی دریکجا گرد می آورد. در «بینوایان» انسان را در کشمکش بانحوست قوانین نشان میدهد. در «آخرین روز یك محکوم» رنجها واضطرابات تحمل ناپذیر روح مأیوس وفلك زده‌ای را منعکس می سازد وبالاخره در «کارگران دریا» نبرد باقوای عنان گسیختهٔ طبیعت را نشان میدهد. همهٔ این رمانها که بانثری غنائی وحماسی ونمایشی نوشته شده، زائیدهٔ تخیل عجیب وفوق العادهٔ هو گواست .

آثار «لامارتین» مانندباران بهاری است که پس ازیك شب طوفانی وآشفته، همراه باآفتاب مطبوعی ببارد. در «رافائل» و «گرازیلا» عشق های خود را شرح میدهد و در «ژنویو» و «سنگتراش سن پوان» علاقهٔ خودرا به طبیعت بیان می کند.

«آلفره دوموسه» که تاپایان عمر ازنیروی اراده محروم مانده است، بااثر خود بنام «اعترافات یکی ازابناء زمان La Confession d'un enfant de siècle» سندی قطعی دربارهٔ «بیماری قرن» و زندگانی درونی بدست میدهد .

در رمانهای مذکورتمام مشخصات رومانتیسم رامی توان دید، اما زنده ترین نمونهٔ رومان رومانتیك رادر آثار **ژرژسان** George Sand باید جست. این زن هنرمند که سر گذشت خودرادر آثارش منعکس ساخته و آنچه را در این کتابها نوشته در زندگی عمل کرده است، یکی ازشاخص

ترین نمایندگان رومانتیسم است که آرزوهای بی‌پایان و تسکین‌ناپذیر روح رومانتیك و تخیلات خوشبختی و عشق و هیجان را در وجود خود گرد آورده است.

ژرژسان جمله‌ای دارد که باید آنرا «دستور رومانتیسم» شمرد. آن جمله چنین است: «ما نسل بدبختی هستیم. از اینرو به‌شدت مجبوریم که با دروغهای هنر، خودمان را از واقعیت‌های زندگی دور نگاهداریم.»

رمان «Elle et Lui»، موضوع تمام آثار رومانتیك ژرژسان را تشکیل میدهد. او در تمام رمانهای خود، از «Indiana» گرفته تا «Jacques» و «Lélia» عشقبازیهای خود را با «آلفره دوموسه» شرح میدهد. نویسندهٔ این آثار گاهی عاصی است و گاه خود را به‌دامان تسلیم و رضا می‌اندازد، پیوسته مضطرب است و نوشته‌های او تخیلات و خاطراتی است که به‌صورت رمان در آمده است.

باوجود اختلافی که بین رمان «رومانتیك» و رمان «رئالیست» وجود دارد، باید رمان «رومانتیك» را مقدمه‌ای بر رمان «رئالیست» شمرد. علاقه به‌هم آهنگی با زمان و مکان، توجه به مسائل اجتماعی و روابط میان فرد و جامعه، نکاتی است که رابطه‌ای میان این دو نوع رمان تولید می‌کند و همانطور که در رمانهای اجتماعی رومانتیك نشانه‌هائی از ظهور رئالیسم را می‌توان دید (چنانکه در فصل آینده خواهیم دید) بعضی از آثار نویسندگان بزرگ رئالیست نیز از قبیل **بالزاك** و **استاندال**، جنبهٔ «رومانتیك» دارد.

افول رومانتیسم در فرانسه

سال ۱۸۳۰ را که سال کمال رومانتیسم فرانسه است در عین حال باید آغاز افول این مکتب شمرد زیرا برابر اغتشاشات سیاسی که در این سال در فرانسه

روی داد، رشته‌هائی که گردانندگان این مکتب را به‌یکدیگر وابسته می‌ساخت ازهم گسیخت. البته این دسته خواه وناخواه ازهم می‌پاشید، زیرا رقابت‌هاواغراضی که‌درمیان‌شاعران‌ونویسندگان‌راه‌یافته‌بودچنین وضعی‌را ایجاب میکرد، چنانکه‌تاآن‌زمان‌اغلب هنرمندان کنار کشیده بودند ومستقیماً کارمی کردند. لامارتین که‌یکی‌از شخصیت‌های‌برجستهٔ این مکتب‌شمرده میشد واردسیاست شده بودوپس از اینکه‌درسال ۱۸۳۴ بنمایندگی‌مجلس‌انتخاب‌شد بکلی رابطهٔ‌خودرا بااین‌مکتب‌قطع کرد. آلفره دوموسه درسال۱۸۳۶ کتابی بنام «Lettres de Dupuis et cotonet» انتشارداد که افتراق‌اوراازمکتب‌رومانتیك‌نشان‌میداد. میخوری‌وعیاشی پیش‌ازپیری اورا ازپا درآورد. آلفره دوینیی در سال ۱۸۳۷ با ویکتور هوگواختلاف پیدا کرد وتغییراتی درعقایدش پدیدآمد.

دراین میان فقط ویکتورهوگو، تاسال مرگ خود یعنی ۱۸۸۵ به‌نوشتن‌وشعر گفتن‌ادامه میداد. اونیز از سال۱۸۴۳ تاسال۱۸۵۴ به‌سبب مرگ دخترش‌سکوت کرد، ولی همینکه درسال ۱۸۵۵دوباره‌به‌کارادب پرداخت اطراف خود راخالی یافت‌واثری ازدوستان وهمقدمان سابق خودندید. درسال۱۸۴۰ سنت‌بوو منتقدمعروف وبزرگ‌رومانتیسم‌بکلی بااین مکتب قطع رابطه کرد، حتی دراواخرعمر همکاری‌سابق خودرا بارومانتیك‌ها منکرشد. باید گفت که ازسال ۱۸۴۰ ببعد دیوارهای کاخ رومانتیسم روبویرانی گذاشت.

ادبیات رومانتیك در کشورهای دیگر

در انگلستان دستهٔ «Lakistes» «لیکیست‌ها» یا «شاعران دریاچه» کوچکی از شاعران‌انگلیسی‌بودند که‌دراطراف

دریاچه‌های شمال‌غربی انگلستان گرد آمده بودند وازسال۱۷۹۸ تا ۱۸۱۵ نخستین اشعاررومانتیك کامل را بوجود آوردند. درمیان این عده معروفتر ازهمه **ویلیام وردزورث** w.Wordsworth (۱۷۷۰-۱۸۵۰) است که‌او را «شاعرطبیعت» می‌نامند. وردزورث‌دردوران انقلاب کبیرسفری‌طولانی به‌فرانسه کرد وبا انقلاب انس والفت‌یافت. البته این‌علاقه دیری‌نپائید ولی‌باعث شد که شاعرانگلیسی پس‌ازبازگشت به‌میهن واقامت در کنار دریاچه‌ها - با اینکه‌شخص محافظه‌کاری‌بود- دوست‌بینوایان ودوستدار آزادی شود. پاره‌ای ازاشعار او که به وصف زندگی دهقانان اختصاص یافته وبه‌صورتی ساده وتغزلی‌سروده‌شده‌دارای‌لطف وجذبهٔ خاصی‌است. اشعارساده وروان او که فقط احساسات پاك وتشبیهات‌عالی درآن‌بچشم می‌خورد نمونهٔ بارزی ازرومانتیسم اروپا است.

یکی‌دیگرازاین‌شاعران **کلریج** Samuel Taylor Coleridge(۱۷۷۲-۱۸۳٤) است که زندگی بی‌سروسامانی داشت. سفری به‌آلمان کرد وبا افکار نویسندگان آن کشورآشنا شد. سخنرانیهای ادبی بسیاری ایراد کرد ومقاله‌های انتقادی وفلسفی متعددی نوشت. اعتیادبه افیون بهترین سالهای زندگی‌اورابرباد داد. روحی‌ضعیف وذهنی‌رؤیائی‌واغلب آشفته داشت، او درشاعری هنرمند مسلمی بود. یکی‌ازمنظومه‌های او که «قصهٔ دریانورد فرتوت» نام‌دارد شاهکاراشعار اسرارآمیزو دردآلود رومانتیك است که‌درعین‌حال بشردوستی‌عمیقی‌درآن به‌چشم می‌خورد.

یکی‌دیگرازشاعران‌رومانتیك انگلیسی که تأثیرعمیقی‌درادبیات رومانتیك اروپا داشته وپیروان‌فراوانی پیدا کرده‌است **لردبایرن** Lord-Byron(۱۷۸۸-۱۸۲٤) است. این‌شاعر که زندگی‌پرماجرائی‌داشت در

جوانی به‌سفر پرداخت ودریونان همراه استقلال‌طلبان جنگید ودر سی وشش سالگی درعرصهٔ کارزار درگذشت. زندگانی کوتاهش آکنده از تهور وهیجانهای شدید است. غرور هیجان‌آلود او وعشق شدیدی که به‌آزادی داشت درهمهٔ آثارش دیده می‌شود. قهرمانان متعدد او همه در حقیقت خود اوهستند وسراسر اشعارش مالامال ازتغزل است.

تأثیر ونفوذ بایرون دراروپا سریع وبی‌نظیر بود. بایرون برای خوانندگان بیشمار کشورهای مختلف اروپا مظهر رومانتیسم هیجان‌آلود ورؤیائی وسودازده ونومید ودرعین‌حال پرزرق وبرق ودرخشان وعصیانی ومتهوروسرسام‌آلودبود. ازسال ۱۸۱۵ تا ۱۸۵۰ همهٔ جوانان احساساتی تابع بایرون شدند. حتی باید گفت که نفوذ او در طبقات گوناگون مردم کشورهای مختلف بسیارعمیق‌تر وپایدارتراز «روسو» بوده است.

وبالاخره باید از **شلی** Percy Bysshe Shelley (۱۷۹۲–۱۸۲۲) یاد کرد. این شاعر نیز که درجوانی در گذشت دارای روحی آکنده ازعشق و آرمان بود. درطبیعت غرق می شد واز آن لذت می‌برد، اما بیشتر بشریت را دوست می‌داشت وبرای آن دلسوزی می کرد، طرفدارانقلاب درمذهب واخلاق وسیاست بوداما این آرزوهارا با ایده‌آلیسم شاعرانه وخامی درمی‌آمیخت، آرزومی کرد که برویرانه‌های کاخ ستم بنای صلح وعشق وخوشبختی استوارشود. اشعاری تغزلی وآتشین وسودازده دارد ونیزمانند دیگرشاعران رومانتیك ازخود سخن می گویداما درد و رنج مشترك همهٔ مردم رانیزبیان می کند. «شلی» که فطرتاً قوهٔ شاعری داشت دارای تخیلی بسیارقوی است وهمهٔ افکاروتصوراتش باخیال‌پردازی همراه است. اما این تخیل تازگی وظرافتی مخصوص بخود دارد.

در میان رمان نویسان دورهٔ رومانتیك انگلستان برجسته‌تر و مؤثرتر از همه **والتراسکات** walter Scott است که با نوشتن آثاری نظیر «بوب‌روی Bob Roy» و «آیوانهو Ivanhoe» رمان‌تاریخی‌را وارد ادبیات کرد. شهرت‌او بزودی در نویسندگان‌سایر کشورهای‌دنیا نیزمؤثرافتاد.

درفرانسه ویکتورهوگو «نتردام‌دوپاری» **مریمه** Mérimée «وقایع سلطنت‌شارل‌نهم» رانوشت ودر روسیه، **گوگول** «تاراس بولبا» راتألیف کرد وبالاخره نویسندهٔ متخصصی‌نظیر «آلکساندردوما» بوجود آمد که رومانهای تاریخی مفصلی مانند «سه‌تفنگدار» و «کنت‌منت کریستو» را ازخود بیادگار گذاشت. این رمانهای تاریخی توجه مردم کشورهای مختلف رابه‌نوامیس وسنن ملی جلب کرد.

اما رمان‌تاریخی درنیمهٔ دوم قرن نوزدهم آن اهمیت وشهرتی را که‌پیدا کرده بود ازدست‌داد، زیرایا بصورت رومانهای تاریخی‌سر گرم کننده وبازاری(Populaire)درآمد که بدست‌نویسندگان بی‌ارزشی‌نوشته میشد ویاجنبهٔ باستان‌شناسی‌وتحقیق وتتبع بخود گرفت‌مانند «سالامبو» (۱۸۶۲) اثر **گوستاوفلوبر** که‌نکات بسیاردقیقی‌رادربارهٔ تاریخ«کارتاژ» مورد بررسی‌قرارمی‌دهد ونمونه‌ای از کوشش‌ودقت‌واستعداد وهنراین نویسندهٔ بزرگ است.

درآلمان

نخستین‌مکتب رومانتیك آلمان درشهرهای «لنا» و«برلین» تأسیس‌یافت وبانیان آن برادران **شلگل** Schlegel بودند. (ویلهلم شلگل ۱۷۶۷-۱۸۴۵، فردریك شلگل ۱۷۷۲ ـ۱۸۲۹). این برادران قواعدادبیات‌رومانتیك‌راتشریح کردند وتاریخچهٔ آنرانوشتند. دراین‌دوره **گوته** اشعارورومانها ونمایشنامه‌ها وآثارمختلف

خود رایکی پس ازدیگری منتشر ساخت و نه تنهادرآلمان بلکه درتمام کشورهای جهان تأثیرفراوان کرد . **شیلر** نیز با اشعار ونمایشنامه‌های خود تأثیرعمیقی درادبیات جهان داشت. این دونفررا بایددور کن اساسی رومانتیسم آلمان دانست. جریان رومانتیسم آلمان بخصوص درنیمه‌اول قرن نوزدهم نیرو گرفت و گذشته از برادران شلگل ، **نوالیس** Novalis (۱۸۰۱-۱۷۷۲) درعالم شعر، **هوفمان** Hoffmann (۱۸۲۲-۱۷۷۶) در داستان خیالی **وهنریش فن کلایست** H.Von Kleist (۱۸۱۰-۱۷۷۷) در عالم تئاتر ظاهر شدند .

رومانتیسم آلمان پس ازجنگهای استقلال و کنگرهٔ وین کاملا تغییر ماهیت داد وصبغهٔ بدبینی گرفت، زیرا آرزوی ایجادامپراطوری تحقق نیافته بودومردم آلمان دچاریأس شدیدی شدندوخودراتسلیم بدبینی کردند این بدبینی درحکم واکنش شدیدی برضدخیال پرستی وآرزوهای رومانتیك بود. درادبیات آلمان کسی که توانسته‌است این بدبینی عمیق رامخصوصاً درآثارهجوآمیزخود بامهارت‌عجیبی نشان‌دهد **هنریش هاینه** H.Heine (۱۸۹۷-۱۸۵۶) است.

البته‌این بدبینی رفته‌رفته تعدیل یافت وبدنبال آن دورهٔ دیگری درادبیات آلمان بوجودآمد که‌آنرا دورهٔ خوشبینی نام‌داده‌اند .

در روسیه

در روسیه نخستین بار شاعری بنام **ژوکووسکی** Joukovski (۱۸۵۲-۱۷۸۶) به‌تقلیداز«گری»و «اوسیان»آثاری بوجود آورد . اما اولین شاعر معروف رومانتیك روسی **الکساندرپوشکین** A. pouchkine (۱۷۹۹-۱۸۳۷) بود. «پوشکین» که دارای‌استعداد فوق‌العاده وروح پرهیجانی

بود در آغاز کارچنان اشعار تهور آمیزی گفت که باعث تبعیداو به‌قفقاز و کریمه گردید. اودرسی وهشت سالگی دردوئلی کشته‌شد، پوشکین نخست مانندولتر آثاری «حماسی ـ هجائی» نوشت، ازقبیل «روسلان ولودمیلا» (۱۸۲۰) سپس با آثارشکسپیر وبایرون آشناشد و ازاین دوشاعرانگلیسی الهام گرفت . همچنین سرزمینهای قفقازو کریمه آثاری ازقبیل «زندانی قفقاز» و «فوارهٔ باغچه سرای» راباو الهام کردند.

آثاربالا سرشار از زیبائی و لطف شاعـرانه است . درشاهکار او « اوژن انیگن Eugène Oniégine» (۱۸۳۰) کـه شعرجدیدی در هفت هزار بیت است وپوشکین ده‌سال برای آن کار کرده وهمهٔ تجربیات‌وهنر خودرا درآن بکار برده‌است، تأثیر «دون‌ژوان» بایرون کاملا آشکاراست .

بطور کلی پوشکین‌را که بانی شعرجدید روسیه‌است باید یکی‌از بزرگترین‌شاعران رومانتیك جهان‌شمرد. مخصوصاً قدرت‌تخیل، زیبائی مناظرو آهنگ شعر در آثار اوبی نظیراست .

دومین‌شاعر رومانتیك روسی که بایددراینجا ازاونام‌برد **لرمانتف** Lermontov (۱۸۱٤ ـ ۱۸٤۱) است . این شاعرچون دربیست و هفت سالگی دردوئل کشته‌شد دورهٔ زندگی او کوتاهتر از آن بود که بتواند آثارش سبك‌معین‌ومشخصی پیدا کند. امااشعار ونوشته‌هائی که‌ازاومانده است نشان‌میدهد که‌این‌شاعر روسی نیز تحت‌تأثیر بایرون‌و« آلفر دووینیی» بوده‌است مخصوصاً در«شیطان» (۱۸۳۸) تأثیر «الوا» Aloa اثر«وینیی» کاملا آشکار است.همچنین دراثرمنثوراو «قهرمان عصرما» سودای عمیقی دیده می‌شود .

میتسکیویچ و رومانتیسم لهستان

در آغاز قرن نوزدهم، درزیر نفوذ رومانتیسم غرب قابلیت ذوق لهستانی برای پذیرفتن شعر حماسی، میهنی وهیجان آلود آشکار گردید و آثاری به‌تقلید از آثار گوته وشیلر وبایرون درادبیات لهستان بوجود آمد.

اما شعر واقعی رومانتیك لهستان شعر دورهٔ مهاجرت است. درد و اندوه حاصله‌از تقسیم میهن وقرار گرفتن آن زیر فرمان سه کشور خارجی وازطرف دیگر ظهور افکار آزادی خواهانه و آرزوی شورش وعصیان به‌شعر این‌دوره روح وارزش فوق‌العاده‌ای بخشید. شعر درپرورش روح ملی تأثیر مهمی کرد، برای ملت ستمدیده بصورت وجدان بیداری درآمد ولحن آسمانی والهام بخشی بخود گرفت وبیان کنندهٔ آرزو وعشق وایمان وامید ملت گردید.

دراین دوره‌ستوان **آدام میتسکیویچ** (Adam Mickiewicz ۱۷۹۷–۱۸۵۵) که بمناسبت داشتن افکارملی گرفتار و به سیبری تبعید شد، و بعدها درآلمان وایتالیا وفرانسه اقامت گزید، ازسال ۱۸۲۲ تا ۱۸۳۴ قوی‌ترین ومؤثرترین اشعار رومانتیك لهستان را بوجود آورد وموردِ احترام وپرستش جوانان قرار گرفت. اثر بزرگ او که «نیاکان» نام‌دارد نیمی بسبك «ورتر» گوته‌است و نیمی جنبهٔ فانتزی دارد از افسانه‌های قدیم لهستان الهام گرفته‌است ودرردیف آثار مهم رومانتیك اروپا شمرده‌می‌شود. وی اشعار دیگری نیز به‌سبك پوشکین و«بایرون» دارد. اما آثار میتسکیویچ رابهیچوجه نمی‌توان تقلیدی ازدیگران شمرد ودرتمام این آثار تازگی وبکارت بخصوص بچشم می‌خورد.

«میتسکیویچ یکی ازستایندگان غم واندوه درقرن نوزدهم است

ولی ازشمار این سرایندگان تنها کسی بود که هر گز در مفهوم عمیق زندگی وعمل تردید نکرد. اندوهبارترین اثرش ازجوشش و کوشش و کشش زندگی سخن می‌راند.

میتسکیویچ وصاف آرزوها و حرمانها وامیدها و ناکامیهای زمان خود وملت خود بود. هنرمندی بود که هماهنگ قرن خود نشیب و فراز بسیار دیده و همواره تلاش خود را ازسر گرفت وهیچگاه ازپای ننشست. پوشکین دربارهٔ او می گفت: «اززمانهای آینده سخن می‌راند، زمانی که ملت‌ها کین و پرخاش رافراموش کنند ویکدل و یك جان بصورت خانواده‌ای بزرگ درآیند.»

میتسکیویچ مبشر انسانیت وعدالت وحقیقت ونوید آینده بود [1]»

درکشورهای دیگر در سال ۱۸۰۲ **استفنس** Steffens طبیعی دان و فیلسوفی که از آلمان وارد «کپنهاك» شده بود، برای رواج دادن اصول مکتب رومانتیك آلمان دردانمارك تبلیغ می کرد. درآن اثناء **اوهلنشلگر** oehlenschlaeger (۱۷۷۹—۱۸۵۰) شاعر و نویسندهٔ دانمارکی ملاقات معروف شانزده ساعته‌ای با او کرد که آن ملاقات را باید سرآغازی برای مکتب رومانتیك دانمارك شمرد. درهمان سال «اوهلنشلگر» کتابی بنام «شاخهای طلائی» نوشت ودرآن مردم دانمارك را ازاینکه به افسانه‌های ملی خویش بی‌اعتناء هستند سرزنش کرد. بعد به آلمان و سویس رفت و مدتی با «مادام دستال» معاشرت کرد واشعار و نمایشنامه‌های حماسی وغنائی متعددی بااستفاده ازادبیات مسیحی قرون وسطی نوشت

---

۱ — مطالب بین گیومه از شماره ۱۱ سال ششم مجلهٔ سخن نقل شده است.

که استعداد شاعرانه زیادی در آنها محسوس است .

شاعران دیگر دانمارکی که بعد از «اوهلنشلگر» آمدند از او پیروی کردند. ادبیات رومانتیك دانمارك بیشتر از اینکه جنبهٔ «شخصی» داشته باشد، افسانه‌ای و استعاری بود، و پایان این دوره در ادبیات دانمارك درست در نیمهٔ قرن بود .

رومانتیسم سوئد نیز تحت تأثیر «اوهلنشلگر» و رومانتیسم آلمان بطور ناگهانی در سال ۱۸۱۰ آغاز شد. آغاز رومانتیسم سوئد بصورت تشکیل دو دسته در آن کشور بود که رقیب همدیگر بودند. اولی دسته **فسفریست‌ها** بود که از «شلگل» و «نوالیس» تقلید می کردند و این اسم به سبب مجلهٔ آنها که Fosforos نام داشت به آنها داده شده بود . و دومی **گوتیك‌ها** که از اساطیر اسکاندیناو واز شعر قدیم «اسکالدها» الهام می گرفتند .

بزرگترین شاعر رومانتیك سوئدی **تگنر** Tegnér (۱۷۸۲-۱۸۴۶) بود که نخست معلم بود و بعد کشیش شد و زندگی خصوصی بسیار آزاد و عاشقانه‌ای داشت .

او به «گوتیك»ها تمایل داشت اما از حدت وهیجان شدید آنها گریزان بود. با «فسفریست»ها مخالفت می کرد زیرا رومانتیسم آشفته و احساساتی آنها را که جنبهٔ مرضی گرفته بود و مخصوصاً تقلیدی را که آنان از ادبیات آلمان می کردند نمی‌پسندید. «تگنر» بیشتر پیرو گوته و بایرون و «اوهلنشلگر» است. اشعارش قوی و آهنگدار و دامنهٔ تخیلاتش وسیع است .

در مجارستان، دوره رومانتیك با آثار **کیشفالودی** Kisfaludy (۱۷۷۲-۱۸۴۴) شروع شد . این شاعر و نویسنده که سابقاً افسر بود و بدست

فرانسویان گرفتار وزندانی‌شده‌بود، گذشته‌ازاشعار رومانتیك، بانوشتن «قصه‌های‌قدیم هنگری»مانند «والتراسکات»، بعنوان‌نویسندهٔملی کشور خویش معروف شد.

اما بزرگترین شاعر رومانتیك مجار**شاندرپتوفی** Sandor Petöfi (۱۸۲۲–۱۸۹٤) است که نخست‌هنرپیشه‌بود وآخردر راه نجات‌میهنش باروسهاواطریشیهاجنگیدوپیروزمندانه کشته‌شد. پتوفی‌فطرتاًشاعراست واشعاری گرم ونافذدارد.موضوع اشعارملی‌خودرا ازترانه‌های قدیم‌ملی گرفته وبه‌آنهالحن«شخصی» صمیمانه‌ای‌داده‌است.درعین‌حال‌از«هاینه» و«هوگو» نیزالهام گرفته‌است.

درایتالیا، ازسال ۱۸۱٦ تا ۱۸۲۰ دسته‌ای بنام «دستهٔ رومانتیك میلان»تشکیل‌یافت اماهیچ‌شاعرقوی وارزشداری درمیان گردانندگان این‌دسته پیدانشد. یگانه نویسندهٔ رومانتیك ایتالیا که آثار ارزشداری ازخودباقی گذاشته و درشمار نویسندگان معروف جهان درآمده است **الساندرو مانزونی** Alessandro Manzoni (۱۷۸۵ – ۱۸۷۳) است. مانزونی دارای احساساتی‌عالی، رقیق و انسانی است. قصیده‌ای که او به‌مناسبت‌مرگ ناپلئون گفت‌قویترین‌شعری‌بود که بمناسبت این‌حادثه گفته‌شده بود، در ظرف مدت کمی بیست وهفت بار بزبانهای مختلف ترجمه شد وترجمهٔ‌آلمانی‌آن بدست «گوته» انجام گرفت.

دراسپانیارومانتیسم تأثیرواقعی‌خودراپس‌ازنیمه‌قرن‌نوزدهم‌نشان دادواین تأثیر بخصوص در تئاتر اسپانیا محسوس بود. از معروفترین نویسندگان و شاعران رومانتیك اسپانیـــا باید **خوزه دواسپرونسدا** Jose de Espronceda (۱۸۰۹–۱۸٤۲) و **زوریلا** Zorilla (۱۸۱۷-۱۸۹۳) رانام‌برد که‌آثار معروفی درادبیات اسپانیا ازخود باقی گذاشته‌اند.

قسمت هائی از دو اثر مهم

که پیشوایان رومانتیسم در بارهٔ مکتب خودشان نوشته اند.

۱

مقدمهٔ «کرمول» Préface de Cromwell
بقلم ویکتورهوگو Victor Hugo

ویکتورهوگو مقدمه‌ای بردرام «کرمول» نوشته‌است که خودکتاب کوچکی است و اهمیت آن خیلی بیشتر از اصل درام «کرومول» است.
این‌مقدمه را باید‌مرامنامهٔ مکتب رومانتیك شمردو باهمین مقدمه است‌که رومانتیسم بعنوان مکتب مستقلی آغاز میشودوهمین مقدمه باعث شده است‌که «هوگو» راپیشوای رومانتیسم بشمارند.
اکنون دراینجا صفحه‌ای از این مقدمه را نقل می‌کنیم.

دوران سه‌گانهٔ تاریخ بشری

درروی زمین، پیوسته یك‌نوع‌تمدن ویاساده‌تر بگوئیم‌یك‌جامعه وجود نداشته است. بشریت مانند هر یك از ماها، بزرگ شده، ترقی کرده و رشد نموده است. زمانی طفل بود، دوره‌ای به سن وسال مردی رسید و اکنون شاهد پیری پرعظمت اوهستیم. پیش‌از عهدی که جامعهٔ‌امروزی آنرا «عهدقدیم» می‌نامد، دوره‌ای هم‌وجودداشته که قدیمی‌ها آنرا «قرن‌افسانه» نامیده‌اند وحال آنکه‌اگر «عصراولیه» نامیده می‌شد، درست‌تر بود. واین سه‌دورهٔ متوالی است که تمدن، ازآغاز تاکنون بخود دیده است. پس‌چون شعرپیوسته دراجتماع بوجود می‌آید، مانیز باتوجه به‌وضع اجتماعی‌تشخیص می‌دهیم که شعر، درهریك از سه عصر ـ عصر اولیه، قدیم وجدید ـ چه مشخصاتی می‌تواند داشته باشد...

باید بگوئیم که شعر نیز سه دوره دارد که هر دورهٔ آن با یکی از عصرهای اجتماع تطبیق می کند، اشعارغنائی ، حماسه ، درام . عصر اولیه تغزلی و غنائی است، عهدقدیم حماسی است ودورهٔ جدید دراماتیك . اشعارغنائی عصر اولیه نغمهٔ ابدیت را سازمیکند ؛ حماسه، تاریخ را تجلیل مینماید ؛ ودرام ، زندگی را تصویرمیکند. صفت اولی طبیعی بودن ، صفت دومی سادگی وصفت سومی حقیقی بودن است. تاریخ نویسان در دورهٔ دوم بوجود آمده اند ووقایع نگاران ومنتقدان دردورهٔ سوم . قهرمانان اشعار غنائی اشخاص بزرگ و عظیم الجثه ای هستند، مانند «آدم»، «قابیل» و «نوح». قهرمانان حماسه ها پهلوانانی غول صفت اندمانند «آشیل» Achille ، «آتره» Atreé و «اورست» Oreste . وقهرمانان درام بجز انسانهای معمولی چیز دیگری نیستند . مانند «هاملت» Hamlet «ماکبث» Macbeth و «اوتللو» Othello . شعرغنائی ایده آل را درنظر می گیرد ، حماسه عظمت و بزرگی را ودرام واقعیت را . بالاخره باید گفت که این شعر سه گانه ، ازسه منبع بزرگ سرچشمه میگیرد : «تورات»، «هومر» و «شکسپیر» ...

۲

تاریخ رومانتیسم Histoire du Romantisme (1897)

اثر تئوفیل گوتیه Théophile Gautier

بیست وپنجم فوریه ۱۸۳۰؛ این تاریخ درمغزهای ماباحروف آتشینی نقش شده است : تاریخ اولین شب نمایش «ارنانی»:..

شاعرجوان با جرأت غرور آمیز وبا نبوغ بزرك خویش ، شرف و افتخاررا ازجلب توجه وموفقیت بالاترمی شمرد. او کمك دسته های اجیری را که مایهٔ موفقیت نمایشنامه ها می شدند، باعناد ولجاجت رد کرده بود. کف زنان مزدور نیز بسهم خودشان ذوقی نظیرذوق اعضاء آکادمی داشتند . آنهابطور کلی کلاسیك بودند .

اما مانمی توانستیم راضی شویم که «ارنانی» تك وتنها بدون کمك ، بامردم هوچی و کج فکری که درسالون جمع شده بودند ولژنشین های آرام

ومستی که درزیر پردهٔ نزاکت، دشمنی و کینهٔ خود راپنهان کرده بودند و خطرشان کمتر از دستهٔ اول نبود ، به‌مبارزه پردازد ، جوانان پرحرارت رومانتیك که« مقدمهٔ کرمول » را با ایمان تعصب آلودی خوانده بودند به «هوگو» پیشنهاد کردند که اجازه دهد خدمتی باو کنند . استاد جوان نیز درقبول این پیشنهاد مانعی ندید .

جوانان به‌دسته‌های کوچك‌تقسیم شدند. دردست‌هریك‌ازآنها، علامتی ازکاغذ چهارگوش وجود داشت که برروی آن‌کلمهٔ «Hierro» نوشته شده بود (هیروامضای رومانتیك « ویکتورهوگو » بود.)

این‌جوانان روشنفکروفهمیده که ازخانواده‌های تمیزی بودند وعلاقهٔ دیوانه‌واری به‌هنر وشعر داشتند، عده‌ای نویسنده ، دسته‌ای نقاش و عده‌ای موسیقی‌دان ، مجسمه‌ساز ومعمار بودند. همهٔ آنها دربارهٔ مسائل‌ادبی صاحب نظر بودند . اما متأسفانه دربعضی ازروزنامه‌های کوچك وبی‌ارزش عصر و مقاله‌های هجوآمیز وانمودشده بودکه این‌جوانان دسته‌ای ولگردند و از گوشه وکنارجمع آوری شده‌اند . اینها وحشیان کثیف وبی‌فکر ودیوانهٔ «هون» نبودند که دربرابر«تئاترفرانسه» چادرزده باشندبلکه شوالیه‌های آینده، قهرمانان فکرومدافعان عصر آزادی‌بودند. وهمه زیبا ،آزاد وجوان بودند .آری‌آنها زلف داشتند . (انسان که ازمادر باگیس مصنوعی بدنیا نمی‌آید .) زلف‌های بعضی ازآنان‌باچین وشکنهای ملایم ودرخشان‌برروی شانه‌هاشان‌ریخته‌بود ، زیرا این زلفها بسیارخوب‌شانه‌شده بود. ذوق‌شخصی دروضع لباس‌آنها دخالت‌داشت . رنگهائی‌هم که انتخاب کرده بودندبسیار عاقلانه بود .

با سوء نیت و به‌امیداینکه سروصدائی تولید شود وبهانه‌ای برای دخالت‌پلیس بدست آید، درهای‌تآتررا ازساعت دوبعد ازنصف شب‌باز کرده بودند . درمیان‌تاریکی ویاحداقل‌نیمه تاریکی‌سالنی که چراغهای‌آن‌روشن نشده‌بود ، شش یاهفت ساعت انتظارواقعاً کارمشکل وطاقت فرسائی بود . حتی بفرض آنکه درآن ساعت آخر شب ، ارنانی مانند آفتاب درخشانی طلوع می کرد!

گرسنگی رفته رفته خود نمائی می کرد .آنهاکه محتاط تربودند ، شکلات وحتی بعضی‌ها بقول کلاسیك‌های بدبخت ، کالباسهای مغز سیردار آورده بودند .

بالاخره چهل چراغ بزرك ، باسه طبقه چراغ و درخشندگی مخصوص منشوری خود، بآرامی ازسقف پائین آمد. وچراغهای جلو صحنه ، دیواری از نور بین عالم خیال ودنیای حقیقت کشید .

درجلو صحنه ، شمعدانهای متعدد روشن بود وسالون آهسته آهسته پرمیشد. نزدیك جایگاه ارکستر و بالکون تئاتر ازادبا واعضاء آکادمی پر شده بود . گوئی سر وصدای طوفان سنگینی در سالون شروع میشد . لحظهٔ بازشدن پرده فرارسیده بود: هردوطرف چنان از کینه سرشار بودند که خطرشروع زد وخوردی پیش ازآغاز نمایش میرفت . بالاخره صدای سه ضربت چوب شنیده شد. تنهایك نگاه بهقیافهٔ تماشاگران کافی بودنشان دهد که نمایش امشب نمایشی عادی نیست . دو سیستم ، دونیت ، دو نیرو باهم روبروشده بودند .(حتی اگر بگوئیم «دوتمدن» مبالغه نکردهایم) این دو دسته همانطور که اغلب دراختلافات ادبی دیده میشد، ازتهدل نسبت بههمدیگر احساس دشمنی می کردند. آماده بودند که باهم بجنگند وگریبان همدیگر را بگیرند .

هر کس نسبت بدیگری حالت خصمانهای داشت. بیازوها فشارمی آمدو یك تماس کوچك کافی بود که نزاع شدیدی آغاز گردد...

نمونه‌هائی از آثار دورهٔ رومانتیک

۱

از ادبیات انگلستان

اوسیان Ossian

اثر مك فرسن Macpherson (۱۷۳۸-۱۷۹۶)

«اوسیان» شاعر حماسه سرای نابینا که تحت حمایت «مالوینا» زن بیوهٔ پسر خود اوسکار زندگی می کند، به آهنك چنك خویش داستان پیروزیهای پدرخود «فینگال» شاه شجاع وسایر جنگجویان رامیسراید. اما با این داستانها واحساسات، اندوه خود شاعر نابینا وافکار وتصورات اخلاقی او وشرح مناظر وچیزهای دیگر نیز آمیخته است واین ترانه‌ها راازیکنواختی نجات می دهد. «مك فرسن» نامها وچهارچوب اثر خودرا ازافسانه‌های قدیمی اسکاتلندی وایرلندی به‌عاریت گرفته امامناظرومحیط کشور خویش وزمان خودرا درآن وارد ساخته‌است. دراینجا چند قطعه ازکتاب «اوسیان» نقل می کنیم:

به خورشید

ای که بر بالای سرهای مار وانی وچون سپر پدرانمان مدوری، انوار تو از کجا می آید ای خورشید! انوار جاودانی تو از کجا می آید؟ تو با زیبائی شاهانه‌ات پیش می روی. ستارگان در آسمان پنهان می شوند. ماه پریده رنك وسرد در میان امواج غرب غوطه می خورد. تو تنها روانی ای خورشید! چه کسی میتواند رفیق راه تو باشد؟ سلسلهٔ جبال ازهم گسسته می شود، کوهها نیز در طول سالها ازمیان می روند، دریا بنوبت درجزر ومداست، ماه در آسمان گم می شود. تنها توئی که پیوسته یکسانی... تومدام درمحیط نورانی خویش شاد وسرگرمی. هنگامی که زمین براثر طوفانها تاریك است، هنگامی که

برق‌می‌جهد ورعدمی‌غرد، توباهمه زیبائیت برهنه بیرون می آئی و به‌طوفان می‌خندی .

افسوس! توبیهوده برای «اوسیان» نورمی‌پاشی. چه گیسوان‌زرینت برروی ابرهای خاورموج زند وچه‌انوارت بر دروازهای باختر بلرزد، او دیگر اشعهٔ ترا نمی‌بیند، اما شاید توهم‌چون من، فصلی‌بیش درپیش‌نداری وسالهای عمرتوپایانی خواهدداشت. چه‌بساکه روزی درسینهٔ ابرها خواهی خوابید وصدای صبح‌را نخواهی شنید .

به ماه

دختر آسمان ، ای ماه ، توچه زیبائی! آرامش‌وصفای چهره‌ات چقدر برای من مطبوع است ! تو آکنده ازلطف پیش می‌روی ستارگان قدم بر جاپای زنگاری تو می‌نهند وبسوی شرق می‌روند. درحضور تو ابرهاشاد و خندان می‌شوند و اشعهٔ‌تو گوشه‌های تاریک آنهارا سیمین می‌سازد. چه کسی می‌تواندچون تودرآسمانها راه رود، ای دختر آسمان ؟ به‌دیدار توستارگان شرم زده دیدگان درخشانشان را برمی گردانند. درپایان این راه‌هنگامیکه ظلمت‌عمیق‌تر می‌شود وقرص ترامی‌پوشاند ، بکجا میروی؟ آیا توهم چون «اوسیان» منزلی‌داری ؟ خواهرانت از آسمان بزیرافتاده‌اند ؟آنهاکه در دل‌شب همراه توشادی می کردند ، دیگر وجود ندارند ؟آه ! بیشك آنها پائین افتاده‌اند، ای چراغ زیبا،وتو گاه گاه به‌گوشهٔ‌خلوتی‌می‌روی‌تابرآنها گریه کنی . اما شبی خواهدآمدکه تونیز خواهی‌افتاد وجاده‌های زنگاری آسمان رهایت خواهند کرد . آنگاه ستارگان، که حضورتومایهٔ تحقیرشان بود، سرهای‌درخشان‌خودرا‌خواهند افراشت‌و‌برسقوط توشادی‌خواهند کرد.

اکنون توبه همهٔ نورخویش آراسته‌ای ؛ ازکاخ خویش‌بدرآی ودر آسمانها جلوه کن . ای باد ، ازهم بشکاف ابرهائی‌راکه دخترآسمانرا از چشم ما پنهان می‌دارند ! اومی آید تا قلل‌سرسبز کوهها را روشن سازدو اقیانوس، امواج نیلگون خود را درزیرانوارآن رویهم می‌غلطاند .

به ستارهٔ شامگاهی

ستاره ، ای همراه شب ، که سرتابناکت از میان ابرهای شامگاهی جلوه‌می کند وشاهانه برفلك لاجوردی قدم می‌نهی، دردشت وهامون به چه

می نگری ؟ بادهای طوفانی روز خاموش شده‌اند ، صدای سیل گوئی دورتر شده است . امواج فرونشسته بردامن صخره می‌خزند ، مگسهای آغازشب که بابالهای سبکشان به‌سرعت درپروازند سکوت فضا را از صدای بالهای خودآکنده‌اند. ای‌ستارهٔ درخشان ، در دل‌شب به چه می نگری؟ ترامی‌بینم که لبخند زنان به‌سوی‌افق‌پائین می‌روی. امواج شادی کنان‌دورترامی گیرند وگیسوان تابناکت‌را شستشو می‌دهند . بدرود ای ستارهٔ خاموش، تاپرتو نبوغ من بجای توبدرخشد ...

دو شاعر کور در مرك فرزندانشان می‌گریند

آلپن - آه «مورار» Morar ! توچون غزال کوهی‌سبکبال وچون شهاب‌سوزان‌سهمگین‌بودی . . . اما اکنون‌منزلگاه تو چقدرتنگ وتاریك است ! تراکه‌آنهمه بزرك بودی ، فضائی درمیان گرفته است که با سه قدم می پیمایمش . چهار سنك خزه دار یگانه بنائی است که خاطرهٔ ترا در دل مردم زنده می کند . درختی که بجزیك برك بروی‌آن نمانده و چمنی که ساقه های درازش بانفس باد ها می لرزند ، گور «مورار» توانا رابه‌چشم شکارچی نشان میدهند .

آرمن - اوه «دورا» Daura ، بستری که تودرآن آرمیده‌ای چقدر تاریك است! اوه دخترم، خواب تودرگورچقدر عمیق‌است ! کی‌بیدارخواهی شد تا ترانه‌های دلکشت را بگوش پدرت برسانی؟ ای شب غدار!... برخیز ای بادهای خزانی ، برخیزید ، برروی علفهای سیاه بوزید ، برذروهٔ کاجها بغرید . ای‌ماه، پشت ابرهای ازهم گسسته بغلت ! وگاه وبیگاه چهرهٔ اندوه زده وپریده رنگت را نشان ده ...

مانفرد Manfred

اثر لردبایرون Byron (۱۷۸۸-۱۸۲٤)

«شعر نمایشی‌مانفرد» که در سالهای ۱۸۱۶-۱۸۱۷ درسویس و ونیز درسه پرده سروده شده است تااندازه‌ای از«فاوست» گوته‌الهام گرفته . صحنهٔ وقوع‌داستان سراشیب ترین نقاط کوههای آلپ سویس است که قصر مانفرد درآنجا واقع است . این شخص درعین حال جادوگر نیزهست، اما ازیك پشیمانی‌که سبب‌آن برخواننده نامعلوم است رنج می‌برد . ارواحی‌را احضارمی‌کندکه به‌ندای اوجواب‌میدهند اما

نمی‌توانند فراموشی‌را باو ببخشند. آنگاه‌روی یکی‌ازقله‌های آلپ‌می‌رود.

کوه «ژونگرو» ، هنگام صبح

مانفرد (تنها برروی صخره‌ها) ـ ارواحی که احضارشان کرده‌ام ترکم می گویند . جادوئی که آزموده‌ام نومیدم می‌سازد ؛ داروئی که به آن متکی بودم شکنجه‌ام میدهد . دیگرازهیچ نیروی غیبی امیدیاری ندارم . دیگر بر گذشته نمی‌توان مسلط بود وتا گذشته درمیان ظلمت ناپدید است نمی‌توان به‌آینده رسید.

زمین، ای مادرمن! وتوای روز که روشن می‌شوی وشماای کوهها ، چرا اینهمه زیباهستید ؟ من نمی‌توانم دوستتان بدارم ! تو ای چشم تابناك که برهمه چیز گشوده می‌شوی وهمه چیزرا ازشادی آکنده می‌سازی ، تو بردل من روشنی نمی‌بخشی . و شما ای صخره‌ها که بربلند ترین قله‌هاتان ایستاده‌ام ودرزیرپایم‌درسواحل سیلاب، کاجهای‌تنومند بسبب دوری‌سرگیجه آورشان چون درختان کوچکی جلوه‌می کنند ؛ تنها یك‌پرش ، یك تکان ، یك‌حرکت حتی یك نفس سینه‌ام‌را بربسترسنگی‌پرتگاهایتان خواهد افکند تا درآنجا آرامش جاودان یابد. پس‌چرا تردید می کنم ؟ عضلاتم تحریك میشود اما نمی‌پرم . مرگ‌را می بینم اما از آن نمی گریزم . سرم بدوران می‌افتد اماپاهایم محکم‌است . بالای سرم نیروئی است که مرا نگهمیدارد ومیگوید که سرنوشت من زنده ماندن‌است . اگر با این خلاء بسر بردن و گور روح خویش بودن‌را زندگی بتوان گفت !..

چقدرزیباست ! این‌جهان‌مرئی چقدرزیباست ! خود اووحرکاتش‌چقدر باشکوه است ! اماماکه خودرا فرمانروایان آن می نامیم ونیمی‌خاشاك و نیمی‌الوهیت‌هستیم، نه‌می‌توانیم‌درغرقابها‌پنهان‌شویم ونه‌می‌توانیم‌به‌آسمانها صعود کنیم . جوهردوگانهٔ مامایهٔ نبردپایداری بین این عناصر است . هم رایحهٔ فنا وپستی ازما بلنداست وهم غرور و عظمت . احتیاجات و کمالات عالیهٔ ماباهم درجنگند، تاساعتی که مرك پیروزشود وبشربه‌آن چیزی‌مبدل گردد که ... پیش خوداعتراف نمی کند وجرأت گفتن نام‌آنرا به‌همنوعانش ندارد . (پردهٔ‌اول‌صحنهٔ دوم)

تصمیم‌میگیردکه‌بزندگی خودپایان‌دهد ومی‌شتابدتا خودرا ازبالای صخره‌ها بپائین افکند . اما درهمان لحظه‌یك‌شکارچی بزکوهی اورا می‌گیرد و با خود براه

برگشت می‌برد . دردره‌ای کنار آبشاری زیبا فرشتهٔ کوههای آلپ‌را احضار می‌کند، فرشته براوظاهرمیشود وسبب رنج واضطرابش‌را می‌پرسد . «مانفرد» با یادآوری احساساتی که درجوانی‌مایهٔ نشاط وهیجانش بودند شروع به‌سخن‌میکند .

مانفرد - ازهمان سالهای جوانی روح‌من باروح دیگران همآهنگ نبودوزمین را باچشم بشری نگاه نمی کرد . عطش جاه طلبی دیگران ازآن‌من نبود و هدف زندگیشان نیز هدف من نبود . شادیهامان ، دردهامان ، عشقهامان واستعدادهامان باهم فرق داشت ودر من بصورت عجیبی جلوه میکرد ... بااین تن‌زنده علاقه‌ای نداشتم... نزدیکی من بامردم وبا افکار مردم بسیار کم بود . برعکس شادی من‌دردامن صحراها بود ، دوست‌داشتم که هوای تند قلل یخ زدهٔ کوهها‌را تنفس کنم . آنجا که پرنده جرأت آشیانه ساختن ندارد وبال حشرات ازسنگهای بی گیاهش گریزان است ، میخواستم در سیلاب غوطه‌خورم وخودرا به‌دست‌چرخش سریع امواجی که‌دردریا یارودخانه باهم درجنگند رها کنم . این‌چیزها بود که جوانی سرسخت من درهواشان پرمیزد. دوست‌داشتم که شبها ناظر سیرماه وستارگان باشم و چندان چشم به‌نور خیره کنندهٔ آنها بدوزم که پیش چشمانم تیره شود . و دوست داشتم هنگامی که بادخزانی آهنگ شبانگاهی خودرا می‌سراید سقوط برگها را تماشا کنم وبرای شنیدن صدای آنها دقیق شوم . شادی من از اینها بود . تنهائی‌را دوست‌داشتم ، زیرا هروقت موجوداتیکه من بناخواه مجبور بودم خودم‌را درشمار آنان بدانم برسرراهم بامن برخورد می کردند ، احساس می کردم که کوچك وپست‌شده وبدرجهٔ آنان پائین رفته‌ام وآفریدهٔ خاکی کوچکی بیش نیستم .

سپس بطور مبهم حکایت میکندکه عشق ممنوعی دچار نومیدیش ساخته واوباعث مرگ محبوبهٔ خویش‌شده است . مانفردپس‌ازبازگشت به‌قصر خویش‌کشیش «سن‌موریس» را که بیهوده می‌کوشد اورا به‌دین وآئین برگرداند می‌پذیرد وبا اوملاقات میکند. اما بطور ناگهانی میمیرد .

۲

از ادبیات آلمان

سرگذشت ورتر Werther

اثر گوته Goete (۱۷۴۹-۱۸۳۲) ترجمهٔ نصراله فلسفی

خلاصهٔ داستان

«ورتر» جوان که برای پایان دادن به یك ماجرای عشقی؛ به‌شهر دیگر سفر کرده است، در این شهر به «شارلوت» دختر بزرك حاکم پیردل می بندد. اما بزودی خبردار میشود که دخترزیبا نامزدی بنام «آلبر» دارد که درسفراست. دوستی او بادخترجوان رفته‌رفته بیشتر میشود وپس‌ازاینکه آلبرازسفر برمیگردد وباشارلوت ازدواج می کند «ورتر» دوست خانوادگی آنها می گردد، برای اینکه فکر شارلوت را از سر بدرکند سفر می کند و دست بکارهائی می‌زند. درپایان بازنمی تواند مقاومت کند وبه‌شهرمعشوقه بازمی‌گردد و بسراغ او میرود وآتش عشق رفته رفته شعله‌ورتر میشود. اما در این میان متوجه میشودکه مخل سعادت خانوادگی آنان شده است وشارلوت بااینکه او را دوست دارد مجبوراست که به شوهرخود وفادار بماند. «ورتر» تصمیم به‌خودکشی می گیرد و نیمه‌شب روزیکه پس‌ازخواندن کتاب «اوسیان» برای شارلوت هردوبگریه افتاده‌اند واوصورت شارلوت‌را غرق‌بوسه‌کرده است، برای خاتمه دادن باین‌وضع‌لاینحل تصمیم به‌خودکشی می‌گیرد ومغزخودرا پریشان می کند.

مادراینجامطالبی‌راکه«ورتر»روزپیش ازخودکشی برنامهٔ‌خودبه‌شارلوت می‌افزاید؛ ازروی ترجمهٔ آقای «فلسفی» نقل‌می‌کنیم:

امروزآخرین روزاست که من‌دیده می گشایم ، دیگراین دوچشم من آفتاب تابنده را نخواهد دید : افسوس که امروزهم آسمان تیره و آفتاب‌از نظرم ناپدید است !... ای طبیعت عزادار باش ! زیرا پسرتو ، دوست تو و عاشق تو راه مرگ می‌سپارد ! شارلوت عزیزم ، وقتی که انسان در دل

می‌اندیشد که : «این آخرین صبح زندگانی من خواهد بود!» تأثیر این اندیشه را جز با تأثیرات مبهم خواب یا چیز دیگری مقایسه نمی‌تواند کرد.

روز آخر! این کلمهٔ آخر برای من مفهومی ندارد . امروز با کمال قوت نشسته‌ام و فردا بیجان و بی‌حرکت خواهم بود! مرگ چیست ؟، هروقت که بفکر فرو میروم تصورات بسیار میکنم ! من مرگ بسیاری ازمردم رادیده‌ام ولی اختیارات بشرچنان محدود است که از آغاز و انجام زندگی خودآگاه نیست ؛ دراین لحظه من هنوز ازآن خویشتن وازآن توام ! ولی عزیزم ، دریك لحظه شاید تا ابد ازیکدیگر دور میشویم ... نه! شارلوت.چگونه ممکن است که من معدوم شوم ! چطورمیشود که تونابود شوی ؟ ما همیشه زنده خواهیم بود !... نیستی... معنی این کلمه چیست؟ من آنرا کلمهٔ بی‌معنائی میشمارم... آه شارلوت ! مردن ودرخاك سردوتنك و تاریك مدفون شدن ! درجوانی دوست مهربانی داشتم ، این دوست مرد ، بتشییع جنازه اش رفتم بچشم خود دیدم که چگونه گورراکندند وجسد بیجانش را بخاك سپردند. وقتی که خاك بربدنش میریختند ، پهلوی گورنشسته بودم . تابوتش را در گور فرو بردند . نخستین تودهٔ خاك ریخته شد وازتابوت اوصدای شومی برخاست . باز خاك ریختند ... صداکم کم آهسته‌تروآهسته‌ترشد تا اینکه تمام گور راخاك فراگرفت ! من‌در کنار گور اوبخاك افتادم ... میگریستم ودلم از درد شکافته بود، ولی‌ازآنچه‌دربرابرم میگذشت ، چیزی نمیفهمیدم نمیدانستم مرگ چیست ! ازگورسرد وتاریکی که اینك در انتظارمن‌است، بی‌خبر بودم !..

آخ ! مرا ببخش ، مرا ببخش ! دیروز آن لحظه آخرین لحظهٔ زندگانی من بود ! فرشتهٔ‌عزیزم ، دیروز دل‌من گواهی‌داد که تومرا دوست میداری ! هنوز دولبم از آن حرارت آتشین میسوزد ! دلم بهیجان عشق شدیدتری مبتلا شده‌است . مرا ببخش ! مراببخش !

آه شارلوت ! من خوب میدانستم که مرا دوست میداری ، از همان روز اول که چشم توبرچشمم افتاد ودستت را دردست گرفتم ، دلم بمهر و محبت توگواهی‌داد . ولی‌باز هروقت که ازتو دور میشدم، یااینکه آلبررا درکنارت میدیدم ، دلم‌ازمحبت توبدگمان میشد وخون درعروقم میجوشید!

آیا هیچ بخاطر داری که در روز این‌وصلت شوم که نتوانسته‌بودی یك‌کلمه با من سخن‌گوئی وحتی دست مرا بفشاری ، دسته‌گلی برای من

فرستادی؟ اوه! در برابر آن گلها بخاک افتادم و تا نیمه شب زار زار گریستم، آن دسته گل نشان روشنی از عشق تو بود!

درین جهان، همه چیز با زمانه میگذرد، اما آن حیات سوزانی که دیروز از لبان تو در من دمیده شده و هنوز هم مرا میسوزاند تا ابد خاموش نخواهد گشت؛ شارلوت مرا دوست میدارد! این بازو بگردنش حمایل گشته! این لبها روی لبان آتشینش لرزیده! این دهان بدهانش نزدیک شده! اوه شارلوت! تو از آن منی، و تا ابد از آن من خواهی بود! چه اهمیت دارد که آلبر شوهر تو باشد؟ شوهر تو! بگذار آلبر شوهر تو باشد! بسیار خوب، اگر در این جهان دوست داشتن تو، جدا کردنت از آلبر گناهی بشمار می آید، من نیز خود را بسزای این گناه میرسانم! زیرا که من لذت این گناه را چشیده‌ام و دلم از آن قوت و مایهٔ زندگانی گرفته است ... ولی از اینساعت از آن من خواهی بود! شارلوت تو از آن منی، پیش از تو بسرای دیگر می‌شتابم و شرح مصائب و آلام خویش را برای پدر آسمانی خود و تو میگویم، او مرا تسلی خواهد داد تا تو بیائی و چون هنگام آمدنت فرا رسید، باستقبال تو خواهم شتافت و در آغوشت خواهم کشید و در برابر خداوندگار عالم، تا ابد، با تو خواهم بود.

آنچه میگویم خواب و خیال نیست. هرچه بگور نزدیکتر میشوم چشمانم بیناتر میشود. ما باز یکدیگر را خواهیم دید و از آن یکدیگر خواهیم شد! در آن جهان مادر ترا نیز خواهم دید و اسرار قلبی خویش را برایش فاش خواهم ساخت!»

۳

از ادبیات فرانسه

بینوایان Les Misèrables
اثر ویکتور هوگو (۱۸۰۲- ۱۸۸۵)

ترجمهٔ حسینقلی مستعان (صفحه ۴۰۹ چاپ پنجم)

واترلو

ناپلئون به زره‌پوشهای «میلود» فرمان میدهد که فلات «مونسن‌ژان» را بتصرف درآورند.

غیر منتظر

سه هزار و پانصد تن بودند. جبهه‌ئی بطول یك ربع فرسخ تشکیل میدادند. مردان قوی هیکلی بودند سوار براسبان زورمند. بیست و شش گردان بودند، پشت سرشان تکیه گاهی داشتند مرکب ازلشکر «لوفورده نوئت»، صدوشش تن ژاندارم ممتاز، سربازان شکاری گارد، هزار وصد و نود وهفت مرد جنگی، ونیزه داران گارد، باهشتصد وهشتاد نیزه. اینان کلاه خودهای بی کاکل وزره‌های آهن کوفته داشتند. با طپانچه‌های قلطاقی درجیب‌های زین و قدارهٔ بلند. بامدادان همهٔ نیروی فرانسه آنـانرا مورد ستایش قرارداده بود واین در موقعی بود که، ساعت نه صبح، شیپورهـا بصدا در آمده بود، همه موزیك سرود «نجات وطن را مراقب باشیم» میخواند و این گروه درستونی متراکم، یك باتری (۱) در جناح و باتری دیگر درقلب، بین شوسه‌های «ژناپ» و «فریشمون» دردوصف بزرك بحرکت درآمده بود و درخط توانای دوم که چنان عالمانه بدست ناپلئون تشکیل یافته بود وزره پوشهای «کلرمان» را درمنتهی الیه سمت چپ وزره پوشهای «میلود» را درمنتهی الیه سمت راست خودداشت و باصطلاح دردوسمت خود دو بال آهنین تشکیل داده بود موضع میگرفت:

۱- آتشبار

آجودان «برنار» فرمان امپراطوررا باین دسته ابلاغ کرد . مارشال «نه» شمشیر از نیام کشید وفرمان حرکت داد . گردانهای عجیب بجنبش در آمدند .

درین موقع منظرهٔ وحشت آوری دیده شد .

همهٔ این سواره نظام ، شمشیرها بالا ، پرچمها وشیپورها در معرض باد ، هرلشگر دریك ستون ، بیك حرکت وچنانکه گفتی یك فردواحد است با دقت یك «قوچ مفرغی» (گرز فلزی بسیارسنگین وعظیمی شبیه بدیلم که در نبردهای قدیم برای سوراخ کردن وسرنگون ساختن دیوارها بکار میرفت وسر آن شبیه به کلهٔ قوچ های جنگی بود) کـه شکافی بـاز کند ، از تپه «لابل آلیانس» پائین رفت . در گودال مخوفی که مردان بسیار در آن از پا افتاده بودند فروشد، آنجامیان دود ناپدید گردید ، سپس از این تاریکی بیرون آمد . برسمت دیگردره نمودار شد ، همچنان غلیظ و بهم فشرده با یورتمه سریع اززیر ابری ازگلوله‌های توپ وخمپاره که بر سرش منفجر میشد سربالائی وحشت آور وپرگل تپهٔ «مونسن‌ژان» را بالارفت . همه با وضعی خشن ، تهدیدآمیزو تزلزل ناپذیرصعودمیکردند. درفواصل شلیکهای توپخانه صدای سنگین پاهای اسبان شنیده میشد. چون دولشکر بودندوستون تشکیل داده بودند. لشکر «واتیه» سمت راست ولشکر «دلور» سمت چپ را داشت . از دور بنظر میرسید که دو مار طویل پولادین بسوی ستیغ فلات روانه‌اند . این مانند امری خارق‌العاده درنبرد انجام یافت .

ازموقع تصرف سنگر بزرك «موسکوا» بدست سواره نظام عظیم فرانسه هرگز نظیر این واقعه دیده نشده بود . اینجا دیگر «مورا» نبودواما «نه» اینجاهم بود . بنظرمیرسید که این تودهٔ عظیم بصورت دیوی در آمده است ویك جان بیشترندارد . هرگردان سوار در حرکت ، پیچ وخم بخود میداد ومانند حلقه‌ای ازشاخه‌های مرجان متورم میشد. ازمیان دود غلیظی که پارگی هائی در آن ایجاد شده بوددیده میشدند. درهم پیچیدن کلاه‌خودها، فریادها ، شمشیرها، جهش طوفانی کفل‌های اسبان باغرش توپ وغریو کوس، اغتشاشی باانضباط ومخوف ، روی اینها همه ، زره‌ها همچون فلس برپشت اژدهای هفت سر .

این روایات پنداری مربوط بعصردیگری‌است . چیزی نظیراین رؤیا بلاشك درحماسه‌های کهن «اورفیك» دیده میشود ؛ در آن حکایت آدمیان اسب پیکر، هیپانتروپهای عتیق ، آن دیوان آدمی روی اسب سینه که بیك

تاخت بر اولمپ صعود کردند ، همه مخوف، روئین‌تن ، مجلل ، درعین‌حال خدا و جانور .

مطابقت عددی عجیبی بود ، بیست وشش گردان پیاده منتظر این ۲۶ گردان سوار بودند . عقب‌ستیغ فلات ، در سایه باتری مستتر ، پیاده نظام انگلیس، منقسم بسیزده مربع، هرمربع مرکب ازدو گردان ودر دوردیف هفت مربع درردیف اول وشش مربع درردیف دوم ، قنداقهٔ تفنگ برشانه، نشانه گرفته برای زدن آنکه درمیرسد، آرام، ساکت، بیحرکت، منتظر . این‌عده ، زره‌پوشان فرانسوی‌را نمیدیدند ، وزره پوشان قادر بدیدن آنان نبودند . نیروی انگلیسی صدای بالا آمدن این جزرومد انسانی‌را ازتپه‌میشنید. تزاید صدای پای سه‌هزار اسب ، ضربات متناوب ومتوازن سم‌های اسبان که با یورتمهٔ سریع صعود میکردند ، خشاخش زره ها ، چکاچکاك شمشیرها وصدای یکنوع نفس کشیدن‌وحشیانه بگوش‌میرسید . سکوت‌هراس‌انگیزی حکمفرما شد ؛ سپس ، ناگهان یك‌ردیف طویل ازبازوان افراشته باشمشیر کشیده برستیغ تپه نمودارشد وهماندم کلاه خودها ، شیپورها ، بیرق‌ها ، وسه‌هزار سرباز باسبلت‌های خاکستری آشکار شدند که فریاد میزدند : زنده باد امپراطور ! همه این سواره نظام برفراز دشت سرازیرشد، واین مثل شروع یك‌زمین لرزه بود .

ناگهان امر رقت‌انگیز درطرف چپ انگلیسیان وسمت‌راست‌ما،مقدمهٔ ستون زره‌پوش با فریاد مخوفی از جا برجست . زره پوشان همینکه عنان گسیخته وباهمه جوش وخروش وتاخت سریع‌شان بمرتفع‌ترین نقطهٔ ستیغ رسیدند تابایك‌حمله کارمربع‌هاو توپ‌های دشمن‌را بسازند بین‌خودوانگلیسیان، یك‌گودال عمیق دیدند . این‌راه مقعر «اوهن» بود .

لحظهٔ موحشی شد . درهٔ غیرمنتظر ، دهان گشوده ، تنده درزیر پای اسبان ، به‌عمق چهارمتر بین دوخاك ریز ؛ ردیف دوم ردیف اول‌را بدرون آن راند، ورديف سوم ردیف دوم‌را . اسبان سردوپا بلند می‌شدند ، عقب میزدند، روی کفل میافتادند ، چهار دست وپا برهوا میلغزیدند ، سواران را زیرخود میکوفتند ، همه باهم زیروزبر میشدند ، هیچ‌وسیلهٔ عقب‌نشینی نبود، همهٔ‌ستون فقط بمثابهٔ یك‌تیر بود ، نیروئی که برای محوسپاه انگلیس تهیه شده بود فرانسویان‌را درهم شکست ؛ درهٔ دلسخت نمیتوانست تسلیم شود جز آنکه مالامال شود ! سواران واسبان مخلوط‌درهم در آن‌غلطیدند واستخوانهای یکدیگررا نرم کردند . همه دراین گودال بیك قطعه گوشت

مبدل شدند ؛ و هنگامی که این گودال از آدمیان جاندار پر شد دیگر سواران ازروی آن عبور کردند و گذشتند . تقریباً یك ثلث تیپ «دو بوا» در این لجه فرو ریخت .

این شکست جنگ را آغاز کرد .

یك روایت محلی که مسلماً خالی از اغراق نیست ، حاکی است که دو هزار اسب و هزار و پانصد مرد زنده زنده درجادهٔ گود «اوهن» دفن شدند . این رقم حقیقت نما ، عدهٔ اجسادی را که روز بعد ازجنك باین گودال افکندند نیز شامل است .

ضمناً این را هم متذکر شویم که تیپ «دو بوا» که بسرنوشتی چنین شوم دچار شد همان بود کـه یکساعت پیش از این حادثه ، پرچم گردان «لونه بورك» را گرفته بود .

ناپلئون پیش از آنکه این مأموریت را بعهدهٔ زره پوشان «میلود» واگذارد راه را با دقت مورد اکتشاف قرار داده اما موفق بدیـدن این گودال که حتی چین کوچکی هم برفراز تپه از آن نمودار نبود نشده بود . معهذا بامشاهدهٔ معبد سفیدی که در جادهٔ شوسه « نی ول » دیده میشد به گمانش رسیده بود که ممکن است عایقی در آن راه وجود داشته باشد و دراین خصوص سؤالی از «لا کوست» کرده بود . راهنما جواب داده بود : «نه» . تقریباً میتوان گفت که مصیبت ناپلئون ازاین اشارهٔ منفی یك دهقان بیرون آمد .

حوادث شوم دیگری نیز از آن پس بایستی ظهور کند .

آیا ممکن بود ناپلئون درین گیر ودار فائق آید؟ درجواب میگوئیم نه . چرا ؟ بسبب «ولینگتون» ؟ بسبب « بلوسر» ؟ نه! بسبب خدا .

بناپارت فاتح واترلو، درقانون قرن نوزدهم پیش بینی نشده بود . یك سلسله وقایع دیگر برای این عصر آماده میشد که ناپلئون را مقامی در آن نبود . ارادهٔ شوم حوادث ، ازدیر باز اعلام شده بود .

هنگام آن بود که این مرد عظیم از پای درافتد .

سنگینی بی اندازهٔ این مرد در کفهٔ مقدرات بشری تعادل را بر هم میزد . این شخص خویشتن را بتنهائی بیش از همهٔ جمعیت بشری بشمار میآورد . این عظمت‌های کلیهٔ حیات بشری که دریك سر متمرکز میشوند ، جمع شدن همهٔ دنیا درد ماغ یك مرد ، اگر دوام یابد برای مدنیت مهلك خواهد بود . هنگام آن رسیده بود که دست توانای عدل آسمانی از آستین

بیرون آید. شاید اصول و عناصر، که جاذبیت منتظم در نظام اخلاقی نیز، مانند نظام مادی، وابسته بآنست، زبان بشکایت گشوده بودند. خونی که بخار از آن متصاعد میشود، مالامال شدن قبرستانها از اجساد کشتگان، مادران اشکبار، مدعیان مخوفی هستند. هنگامیکه زمین، از سرباری رنج میبرد ناله هائی اسرار آمیز در ظلمات هست که فقط در عالم بالا شنیده میشود.

ناپلئون درعالم ملکوت ببدی معرفی شده و تصمیم بسقوطش گرفته شده بود.

وی مصدع خداوند بود.

واترلو یك نبرد نیست: تغییر جبههٔ عالم است.

Renè

اثر رنه شاتوبریان Chataubriand

بوسیلهٔ آقای «شجاع‌الدین‌شفا» بفارسی‌ترجمه شده‌است .

خلاصهٔ کتاب

«رنه» پس ازشنیدن سرگذشت «شاکتاس» پیر، ماجرای زندگی خود را برای او شرح میدهد ومیگوید: «تولد من‌ببهای جان‌مادرم تمام شد . من‌کوچکترین‌فرزند خانواده بودم وجوانیم بامحرومیت ازمهروشفقت‌گذشت وفقط‌محبت خواهرم «آملی» بودکه مرا پابند میساخت .

پس‌از مرك پدرم، خواستم مالیخولیای عجیبی راکه دچار یأسم ساخته بود، زائل سازم وبا این منظوربه انگلستان وایتالیا سفرکردم، ولی‌تماشای‌گذشته، باخرابه‌های معظم‌آن، وتماشای طبیعت بامنظرهٔ زیبایش، بیهوده بودن درجات انسانی‌رابصورت عمیق‌تری بمن‌ثابت‌کرد .

پس‌ازبازگشت بپاریس، خواهرم ازملاقات بامن‌خودداری میکرد. درگوشهٔدورافتادهٔ محله‌ای انزواگزیدم‌تا بلکه‌آرامش رادرتنهائی پیداکنم. امادیری نگذشت‌که‌دوباره تخیلات واندیشه‌ها بسراغم‌آمد.»

قسمتی‌که درا ینجا انتخاب ونقل‌میشود، نمونهٔ خوبی‌ازآثار «بیماری قرن» است. «رنه» دچارآشفتگی درونی است‌ولی سبب‌آنرا نمیداند. ازدل‌خود میپرسد: «دیگرچه میخواهم ؟» ولی برای این‌سؤال جوابی پیدانمیکند .

قسمتی ازمتن‌کتاب

(چاپ سوم صفحهٔ ۶۷)

هنگامیکه شب فرامی‌رسید، بآرامی‌ازکلیسا بازمیگشتم. درروی پلها لحظه‌ای میایستادم ودیده بسوی مغرب میدوختم تافرورفتن قرص خورشید رادرافق پهناور بنگرم . این گوی بزرك آتشین‌چون کشتی شعله‌وری بود که گذشتن قرون را شماره میکند، حرکت میکرد و بالاخره همچون‌محتضری که دم واپسین خودرا برآورد، یك دم آخرین بر کوه ودشت‌میتافت وسپس ناگهان فرومیرفت وهمه‌جا رادرظلمتی عمیق‌فرومیبرد .

آنگاه بخویش میآمدم وراه خودرا بسوی خانه پیش میگرفتم . در

میان کوچه‌های خلوت و پرپیچ وخم‌چنین میپنداشتم که درون لابیرنتی شگفت سرگردان شده ویا بمیان طلسمی دوار انگیز پای نهاده‌ام. همه‌جا خلوت و آرام بود ومن‌درین خموشی بی‌پایان هیچ‌نمی گفتم وهیچ‌نمی اندیشیدم.

ازپس پردهٔ تیره‌ای که پیش چشمانم‌را فرا گرفته بود لبهای پرخندهٔ روستائیان رابخوبی مینگریستم وبخویش‌میگفتم که درزیراین آسمان‌پهناور حتی بیاد یك‌یارمهربان نیز دلخوش نمیتوانم بود.

درین میان ناگهان‌ساعت بزرك کلیسا نواختن‌آغاز میکرد وآهنك ضربات سنگین آن هریك تامدتی درازطنین میافکند. اندك‌اندك این‌طنین نیزخاموش میشد وباردیگرسکوت پیشین حکمفرما میگشت. افسوس! در فاصلهٔ هـر یك از این زنگها چه چشمها بسته وچه‌گورها باز میشود! چه اشکهای گرم بر گونه‌های سرد فرومیریزد وچه‌ناله‌های غم بسوی آسمان بالا میرود!

چیزی نگذشت که این زندگانی نیز که درآغازم چنان فریفته کرده‌بود برای من‌تحمل ناپذیر گشت. دیگر ازتکرارصحنه‌های پیاپی ویکنواخت‌خسته شده بودم. روح تشنهٔ من کـه پیوسته سراغ سرچشمه‌های نوین احساسات میگرفت چگونه بیش‌ازاین درفضای حقیر تحمل میتوانست کرد.

ازنو با دل خود بمشاوره پرداختم وباز از او پرسیدم: «دیگر چه میخواهم؟» خود نیز بدرستی نمیدانستم. لیکن ناگهان چنین پنداشتم که زندگی درمیان جنگلها ودرختان خرم بسی دلپذیر خواهد بود. این خیال را در ذهن خودباهمان حرارتی که درهمهٔ افکارخویش بکارمیبرم استقبال کردم. بیش ازاین درین باره فکری نکردم. یکباره زندگانی ساده وبی آلایش روستائی را که تنها روزی چند با آن گذرانیده و لیکن چنین میپنداشتم که قرنهای متمادی بدان مشغول بوده‌ام، ترك گفتم وآهنك سفر کردم.

از عزلتگه خویش بیرون آمدم تاخودرا در کلبهٔ تازه‌ای زنده بگور کنم! بیادآوردم که پیش‌ازاین هنگامی که‌آهنك گردش گیتی کرده بودم از کوچکی آن شکوه داشتم، لیکن درآن لحظه کلبه‌ای محقررا برای‌خود بزرك میپنداشتم!

بمن‌میگوئیدفکری آشفته وطبعی متلون دارم و نمیتوانم مدتی دراز دریك‌اندیشه ومقصود باقی‌مانم. بمن‌میگوئید که همواره باتخیلات بی‌اساسی

که بنای آسایش مرا زیرورو میکند دمسازم و با اینهمه بجای اینکه از آنها بگریزم روزبروز بیشتر روی بدانها میاورم. افسوس! اگرهم اینهمه راست باشد منظورمن این نیست. من فقط دربی گم گشتهٔ ناشناسی هستم که غریزهٔ من بتعقیب آن وادارم میکند. آیا گناه من است که هرچه جستجومیکنم برای هرچیزحدی می بینم و برای هر آغاز انجامی می یابم؟

تنهائی مطلق و نزدیکی باطبیعت، بمن حالتی بخشید که تشریح آن تقریباً محال است. در کلبه‌ای دورافتاده، بی‌دوست و بی خویشاوند و برای اینکه کاملتر گفته باشم بی‌اینکه درملك پهناور زمین برای خود غمخواری شناسم، عمر میگذرانیدم و با اینهمه احساس میکردم که ازشادمانی وخرمی بی‌پایانی برخوردار گشته‌ام.

گاه بی‌اراده ازجای‌میجستم که در درون دلم جوئی از آتش سوزنده جریان دارد. زمانی نیز بیجهت فریادهای جانگدازبر میکشیدم و سکوت عمیق شب راکه گوئی چون من در افکار تیرهٔ خود فرو رفته بود، درهم میشکستم.

درروح اندوهگین من گودالی پدیده آمده بود که برای پر کردن آن وسیله‌ای سراغ نداشتم. دیوانه وار از کلبهٔ خویش بیرون آمده باعماق دره ها سرازیرمیشدم و سپس ببالای کوه‌ها میدویدم. در تاریکی بی‌پایان شب که برهمه جادامن گسترده بود، جستجوی آتشی میکردم که باآن‌قلب سرد خویش راحرارتی بخشم ودرپی آبی بودم که آتش تند درون را باآن فرونشانم.

نمیدانستم چه میخواهم. فقط میدانستم کـه آنچـه را که می‌خواهم نمی‌یابم! درمیان بادها در آغوش امواج کف آلودهٔ رودخانه‌ها جستجوی این مطلوب ناشناس را میکردم ودر هیچ جا بجز شبحی ازآن نمی‌یافتم. در چهرهٔ ستارگان آسمان ودر معمای شگفت زندگی‌نیزجزسایه ای ازآن نمی‌جستم.

این حال آرامش وانقلاب و نرمی وتندی‌گاه لذتی مخصوص داشت. یکروزدر کنار جویباری ایستاده و برامواج سیمگون آن‌نظر دوخته بودم تکیه‌گاه من‌درخت بیدی‌بود که برلب آب سر برافراشته بود. دست‌فرابردم وشاخه‌ای ازآن‌چیدم. امیدها، اندیشه‌ها واحساسات خویش را بریکایك از برگهای آن فروخواندم وسپس آنها رادانه دانه در آب افکندم. گوئی

بهمراه هر برگی که لحظه‌ای چند دردل امواج زیر و بالا میرفت وسپس برای همیشه ناپدید میشد ، یکی از آرزوهـا و امیدهای من بوادی عدم میشتافت . توانگری که دیده براموال خود دوخته و پیوسته از بیم ربوده شدن آنها بر خویش میلرزد همچو من از دیدار ماجرائی که بر برگهای محبوبم میگذشت اسیر اندوه نمیگردد. راستی گاه مردمان چه اندازه بکودکان نزدیك میشوند .

بقیهٔ داستان کتاب :

«بالاخره بامید نجات ازاین تردید به جنگل رفتم. لکن اندوه پائیز بجز افزودن بر دردم تأثیر دیگری نکرد. درمقابل مالیخولیای ناشی از رنج ، هیجانهای خاموش و آرزوهای تسکین ناپذیر نتوانستم مقاومت کنم. خواستم به عمر بیحاصلم خاتمه دهم و لازم دیدم که پیش ازمرك دربارهٔ ثروتم تدابیری اتخاذ کنم. و مجبورشدم به «آملی» نامه‌ای بنویسم. خودم تصورمیکردم که موفق شده‌ام اصل موضوع را بخوبی از او پنهان کنم. اما او ازاینکه دید دربارهٔ مسائلی که تاآنروز هیچگونه اعتنائی نداشتم سئوالی کرده‌ام به تلاش افتاد . بجای اینکه بمن جواب دهد ناگهان خودش پیش من آمد. وجود عزیز او بسادگی مرا از تصمیمم منصرف کرد . ولی پس از مدت کمی خواهرم را اندیشناك ومضطرب دیدم. بالاخره روزی هنگام صبح اورا دراطاقش نیافتم و دیدم کاغذی نوشته و بمن اطلاع داده است که ازمن جدا میشود و تصمیم دارد در کلیسائی تارك دنیا شود, اوازافراط محبت بین من و خودش ترسیده و بخداوند پناه برده بود . بیهوده کوشیدم که اورا ازکلیسا بیرون بیاورم و چون موفق نشدم درمیان یأس و نومیدی بآمریکا مسافرت کردم . اکنون خبر یافته‌ام که آملی هنگام معالجهٔ عده‌ای از رفقای خودکه دچار بیماری مسری شده بودند ، خود نیز مریض شده و درگذشته است .»

«باباسوئل» که این داستان راگوش میکند، بالاخره لب بسخن میگشاید و میگوید که که تخیلات واهی وغرورمشئومی «رنه» را بچنین روزی انداخته است .

رئالیسم

Réalisme

رومانتیسم، از یك لحاظ، همان راهی را می رفت که می بایستی در آینده، رئالیسم باثبات واستحکام در آن قدم نهد : یعنی بجای تشریح دنیای مجردی که اشکال ورنگهایش در پشت پرده‌ای ازقواعد محدود وعرف ادبی درهم ریخته باشدنیائی راتصویرمی کرد که دارای اشکال ورنگهای واقعی بودواز گذشتهٔ تاریخی یا دورهٔ معاصر الهام می گرفت .ولی در راه رسیدن به‌اوج این هدف دومانع وجود داشت : نخست جنبهٔ « درونی» رومانتیسم و دخالت احساسات خودنویسنده درتجسم دنیای خارج، دوم تسلط تخیل بر واقعیت وتحت الشعاع قراردادن آن. رئالیسم این دوجنبهٔ مکتب رومانتیك را درهم شکسته وبدور انداخته است. یعنی رئالیسم را باید پیروزی حقیقت واقع بر تخیل وهیجان شمرد. این مکتب ادبی بیشتر ازاین لحاظ حائز اهمیت است که مکتبهای متعدد بعدی نتوانسته‌است از قدرواعتبار آن بکاهدو بنای رومان نویسی جدیدوادبیات امروزجهان بر روی آن نهاده شده است .

رومانتیسم اجتماعی

از سال ۱۸۱۵ تا ۱۸۵۰ دراطراف نویسندگان رومانتیك عدهٔ زیادی فیلسوف وجامعه‌شناس ومورخ ومنتقد وجود داشتند که اغلب تمایلات رومانتیك‌هارا تأیید میکردند،

ولی گاهگاه نظریاتی اظهارمی‌داشتند که بکلی باعقاید رومانتیک‌ها مخالف بود. حتی بعضی از آنها، بخصوص رومان‌نویسها، ازرومانتیسم کناره گیری میکردند وطوری می‌نوشتند که گوئی ازچنین مکتبی خبر ندارند.

دراین میان رومانتیسم احساساتی خود بخود شکست می‌خورد و رومانتیسم اجتماعی رواج می‌یافت. زیراپس ازسقوط امپراطوری ناپلئون، بعضی ازنویسندگان می‌خواستند کاری کنند که بتوانند نظام اجتماعی را تغییر دهند. اغلب این نویسندگان رومانتیک بودند ولی فرق آنها بارومانتیک‌های احساساتی این بود که «فرد» را بر «جمع» ترجیح نمیدادند. برعکس همهٔ آنها یا سوسیالیست ویامتمایل به‌سوسیالیسم بودند وعقیده داشتند که بی‌نظمی‌های اجتماعی از این‌رو تولید می‌شود که اقلیت کوچکی ثروت کشوررا دردست خود جمع می کندو با کثریت‌مردم احجاف روامیدارد. می گفتند دریك اجتماع خوب ومنظم، وظیفهٔ دولت اینست که‌تساوی مالکیت وثروت‌راحفظ کند. ولی این‌عده، اغلب رومانتیك بودند زیرامی خواستند اجتماع آینده‌رانه بشیوهٔ علمی وعملی، بلکه‌ازروی تخیلات خود بنیادنهند.

اما اصول‌موضوعهٔ‌این صاحبنظران همیشه‌جنبهٔ‌رومانتیك نداشت واحیاناً ازلحاظی واجدجنبه‌های رئالیستی نیز بود. باآنکه نظام های اجتماعی که متفکران آنزمان درآثارخود وصف میکردند، خیلی باهم فرق داشت، با اینهمه اغلب ناقص یاتخیلی وغیرعملی بود. گذشته‌از آن هیچیك ازاین نویسندگان رئالیست نبودند، ولی تحقیق در بارهٔ‌مسائل زندگی‌وداوری دربارهٔ آن وآشنائی بطرز تفکر آزاد باعث این می‌شد که دیگر، نویسندگان دنیا راازپشت پردهٔ اوهام‌وتخیلات تماشانکنند بلکه می کوشیدند تا واقعیات زندگی‌را، مربوط بهرطبقه‌ای ازمردم و هرمحیطی که باشد، تشریح وتبیین نمایند.

تأثیر بالزاك در این زمان بالزاك با نوشتن دورهٔ آثار خود تحت عنوان «کمدی انسانی» قدم تازه‌ای در عالم ادب برداشت وبااینکه قصد تشکیل مکتب نداشت وتئوری نویس نبود، پیشوای مسلم نویسند گان رئالیست شد. بالزاك نیز در همان اجتماعی میزیست که نویسند گان رومانتیك را درآغوش خود پرورده بود، اما این نویسنده بجای اینکه خود را تسلیم تخیل و حسرت سازد و دچار بیماری قرن شود وبرای انصراف ازفکر محیط خویش دست بدامن گذشتگان زند وبه قرون وسطی پناه برد، اجتماع خودرا باهمهٔ مشخصات واسرارش وباهمه صفات وعادات ونیکی وبدیهائی که در آن بود در آثار خویش نشان داد. آنچه‌را که تاآنروز نویسند گان رومانتیك از آن غافل بودند، یعنی تأثیر ونفوذپول رادراجتماع آن زمان بیان کرد. درمقدمهٔ سی صفحه‌ای داستان «دختر زرین چشم» پاریس را باطبقات مختلف مردمش نشان‌داد ونوشت: «این مردم یازرمی‌خواهند یا خوشی!» و گفت:« درپاریس عشق هوسی است و کینه‌چیز بیهوده‌ای. درآنجاانسان‌قوم وخویشی بجزاسکناس‌هزار فرانکی و دوستی بجز بانك رهنی ندارد.»

بالزاك میدانست که آنچه‌نویسند گان‌وشاعران رومانتیك تاآنروز گفته‌اند دیگر بکارنمی آید. درسال ۱۸۴۰ درمقدمهٔ «صحنه‌هائی اززند گی خصوصی» تذ کرداد که درنوشته‌های رومانتیك:«همهٔ تر کیبات ممکن تمام شده‌وهمهٔ‌اشکال آن کهنه وفرسوده گردیده‌است.» ونشان‌داد که کار رومان نویس دراین‌دوره چیزدیگری‌است: بایدجامعهٔ خود را تشریح کند و «تیپ»های موجود دراین جامعه را نشان دهد؛ و گفت که کارنویسنده از یك لحاظ شباهت زیادی به‌کار«مورخ» دارد ودرحقیقت‌نویسنده «مورخ

عادات واخلاق» مردم واجتماع خویش است. اگر نوع معینی ازجانوران را دردو نقطه‌ای که دارای آب وهوای متفاوت است در نظر بگیریم جانوران یکی از آن دو نقطه، تحت تأثیر آب وهوای آن نقطه، رفتار ومشخصات بخصوص پیدامی کنند. بشر نیز مولود اجتماع خویش است وهمان تأثیری را که آب و هوای گوناگون درجانوران بجا می گذارد، اجتماعات مختلف درافراد بشر دارد. اماطبعاً چون بشر بسادگی جانوران نیست ودارای عقل وهوش است این تأثیرات نیز دراوعمیق تروپیچیده تراست، ونویسنده نقاشی است که چهرهٔ روح افراد جوامع گوناگون وطبقات مختلف این جوامع را تصویرمی کند. دراین مورد «بالزاك» درمقدمهٔ «کمدی انسانی» چنین می نویسد:

«باتنظیم سیاههٔ معایب وفضائل وباذکر آنچه زائیدهٔ هوسها وعشقها است وباتحقیق در بارهٔ مشخصات اخلاقی وباانتخاب حوادث اساسی جامعه وباتشکیل تیپ‌ها بوسیلهٔ صفات ومشخصات همانند، ممکن است به نوشتن تاریخی موفق شوم که مورخان ازآن غافل بوده‌اند: یعنی تاریخ عادات و اخلاق جامعه!»

درنظر بالزاك زندگی عبارت از «توده‌ای حوادث ومسائل کوچك» است که رومان نویس باید آنهارا «تاحدلزوم» (ایده آل) بزرگ کندواز میان این حوادث، آنچه‌را که می‌تواند عناصر داستان او باشد انتخاب کند. همچنین بایدقهرمانهائی برای داستان خودبر گزیند که بتوانند نمونه‌ای برای نظایر خودباشند. وانتخاب وآفریدن چنین نمونه‌هائی است که **تیپیزاسیون** Typisation خوانده می‌شود. چنین پرسوناژی بافرد عادی ومعمولی فرق بسیاردارد، مانند **سزار بیروتو** César Birotteau یا **وترن**

که بالاتر از اشخاص عادی هستند. اما بالزاك «حقیقت در طبیعت» را Vautrin از «حقیقت در ادبیات» جدا می کند. او لی گاهی چنان تکان دهنده و خشن است که نمی توان در یك اثر ادبی واردش کرد و خواننده را ناراحت نساخت، پس نویسنده باید برای آفریدن «تیپ» دلخواه خویش حقیقت را از چند نمونهٔ واقعی و زنده بگیرد و باذوق و هنری که دارد آنها را درهم آمیزد و «تیپ» کمال مطلوب خود را بسازد.

اینها مسائلی بود که بالزاك در لابلای صفات آثار خویش مطرح کرد و به این ترتیب بنای رومان نویسی جدید را در ادبیات اروپا پایه گذاشت البته بالزاك این فرصت را نیافت که عقاید خود را بصورت قواعد و قوانین و اصول مکتب تنظیم کند و از خود باقی گذارد، اما تحقیقاتی که بعدها بعمل آمد نشان داد که کار او بمراتب از کار هر کس دیگری که قوانین و قواعدی برای ادبیات وضع کند بیشتر بوده است.

نبرد رئالیسم

نکتهٔ جالبی که باید در اینجا تذکر داده شود اینست که رئالیسم، در وهله نخست عکس العملی بود که بر ضد جریان «هنر برای هنر» بوجود آمد، (هنر برای هنر را در فصل دیگری به تفصیل شرح خواهیم داد) اما نبرد رئالیسم نخست در عرصهٔ ادبیات در نگرفت، بلکه این نبرد در میدان نقاشی بوقوع پیوست. پیشوای رئالیسم در نقاشی **گوستاو کوربه** Custave Courbet (۱۸۱۹—۱۸۷۷) بود که می گفت: «هدف هنر برای هنر، بیهوده و پوچ است.» کوربه، که آثارش را در نمایشگاههای نقاشی رومانتیك تحقیر می کردند، به دفاع از خود برخاست و با تأسیس نمایشگاهی از آثار خود، دست بمبارزه با رقیبان زد. این مبارزهٔ پر سر و صدا، که از سال ۱۸۴۸ تا ۱۸۵۰ ادامه داشت، به پیروزی

کوربه منجر شد و اوتوانست افکارعمومی را بسوی خـودجلب کند .
این پیروزی درعرصهٔ ادبیات نیزمؤثرافتاد و کمك مهمی به‌نویسند گان
رئالیست کرد .

رئالیسم بعنوان مکتب ادبی، پیش‌از هرجای دیگر، در فرانسه
بمیان‌آمد ، اما پایه گذاران مکتب ادبی رئالیسم نویسند گان بزر گی
که امروزه ماهی‌شناسیم نبودند، بلکه نویسند گان متوسطی بودند که
اکنون‌چندان شهرتی‌ندارند. این‌نویسند گان‌عبارت‌بودنداز **شانفلوری**
Champfleury و **مورژه** Murger و **دورانتی** Duranty.

نام‌رئالیسم وقواعد مکتب آن رانخست « شانفلوری» درنخستین
نوشته‌های خود بتاریخ ۱۸٤۳ بمیـان‌آورد . در « مانیفست‌رئالیسم »
چنین نوشت: «عنوان «رئالیست» بمن نسبت داده می‌شود، همانطوریکه
عنوان «رومانتیك» رابه نویسند گان‌وشاعران‌سال **۱۸۳۰** اطلاق‌میکنند»

«شانفلوری»همهٔاشکال‌وانواع‌نویسند گی را که تاآن‌زمان وجود
داشت انکار کرد، آنان‌را که رومان‌را به‌ادعانامه مبدل ساخته بودندبباد
سرزنش گرفت، به‌نویسند گانی ازقبیل **اوژن‌سو** و **آلکساندردوما** که
به واقعیات زند گـی بی‌اعتنا بودند و خود را تسلیم تخیلات بی‌پایان
می‌ساختند،حمله کرد، رومانهای شاعرانه به‌سبك «ژرژسان» راهم‌بسبب
لحن‌احساساتی شدید وسبك تصنعی نفی کرد.

دراین‌میان‌فقط‌روش«بالزاك»رامی‌پسندیدوچنین‌می گفت:«دانستن
برای‌توانستن! اینست عقیدهٔ من! توانائی بیان‌آداب و اخلاق و عقاید
وقیافهٔ اجتماعی که درآن زند گی می کنم . خلاصه، ایجادهنری‌زنده!
اینست هدف من . » و می‌افزود : « مکتبهارا دوست ندارم ، سبك‌هارا

دوست ندارم وقراردادهای قبلی‌را دوست ندارم، برای من‌مشکل‌است که‌خود رادرچهار دیواری‌کلیسای رئالیسم محبوس کنم ، من‌در «هنر» چیزی بجز «صمیمیت» نمی‌شناسم. »

درسال ۱۸۵۲ ، اصول عقایدخودرابصورت‌قطعی‌تری مطرح کرد و گفت که رومان نویس قبلاباید وضع خارجی افراد را مطالعه کند ، چیزهای متعددی‌از آنها بپرسد وبه‌جوابهایشان توجه کند، درعاداتشان دقیق‌شود، از همسایه‌هاشان تحقیقاتی بعمل‌آورد ، سپس همه این‌اسناد ومدارك‌را باسلیقه‌وروش‌خویش‌خلاصه کندودر نوشتن‌داستان‌مورداستفاده قراردهد. به‌این‌ترتیب کارنویسنده بصورت‌نوعی‌تندنویسی‌وعکس‌برداری ازجهات مختلف درمی‌آید. وهر گونه تخیل وتفنن ازمیان میرود .

«شانفلوری» ورفیق وپیرواو«دورانتی» که‌به‌مخالفت باروما‌نتیسم برخاسته بودند، صحنه‌هائی اززند گی‌خرده بورژواها ومردم عادی را انتخاب کردندودرآثارخودتوصیف‌نمودند. ازاین‌نویسند گان«دورانتی» بیشتر به‌زند گانی اجتماعی‌وبه‌عرف‌وعادات‌مردم‌توجه داشت‌ومی کوشید که هنراوبرای اجتماع مفید واقع‌شود. «دورانتی» مجله‌ای نیز بنام «رئالیسم»منتشرساخت‌ودرآن **پارناسین‌ها**رابشدت موردحمله‌قرارداد. «دورانتی» وهمکارانش حملات شدیدی هم به رومانتیك‌ها می کردند : «هو گو»را«غول»و«موسه»را«سایه‌دون‌ژوان» و« گوتیه»را « پیرمردخسته ازساده‌لوحی» می‌نامیدند. می گفتند: «شاعران‌پست‌ترین‌دلقك‌های‌دنیا هستند » از شعر بشدت متنفر بودند بطوریکه «دورانتی» بشوخی یك طرح قانونی مرکب از چند ماده نوشت منبی بر اینکه هر کس شعر بگوید محکوم باعدام خواهد شد .

مجله رئالیسم پس از پنج ماه تعطیل شد، اما تعطیل آن مبارزهٔ رئالیست هارا تخفیف نداد و «دورانتی» درمقاله‌ای که بمناسبت تعطیل آن انتشار داد، نوشت: «رئالیسم مرد، زنده باد رئالیسم!»

این نویسندگان گذشته ازقواعدی که برای رئالیسم بیان داشتند وتئوریهائی که نوشتند بفکر ایجاد آثار رئالیستی نیز افتادند و رومانهائی نوشتند که هیچکدام ارزش و اعتباری پیدانکرد. مخصوصاً «شانفلوری» اصرار داشت که قدم برجای پای بالزاك بگذارد. **برونتیر** Brunetière سخن‌سنج معروف فرانسوی معتقداست که «او مردی شجاع اماعامی بود، بالزاك را صمیمانه می‌ستود اما آنچه از کمدی انسانی توانسته بودبشناسد، تقلید مسخره‌ای بیش نبود و آنچه از آثار بالزاك بنظرش مهم جلوه می کرد وجودخرده بورژواها وپیردخترها بود.»

آنچه درباره این نویسندگان باید گفت اینست که‌اینان نویسندگان درجه‌اول نبودند، اماوجود هردو در رشدوپیشرفت نهضت ادبی آن عصر تأثیر زیادی داشت ومسلماً بی‌وجودآنها، نهضت رئالیستی چنان شدت وحدتی نمی‌یافت وبه آن سرعت به‌حد کمال نمی‌رسید. تا آن زمان درمورد **بالزاك و استاندال** نظریه‌های مختلفی حکمفرما بود. «بالزاك» دوست رومانتیك‌ها بودولی «استاندال» ازرومانتیك‌ها بانفرت یادمی کردوآنهارا به‌بادتمسخرمی گرفت، بااینحال در آثار «استاندال» تخیلاتی که بی شباهت به‌تخیلات رومانتیك‌ها نبوددیده‌می‌شد. عده‌ای «بالزاك» را بزرگترین نویسندهٔ رومانتیك می‌شمردند و آثار استاندال را نمی‌توانستند از آثار رومانتیك‌هاتفکیك کنند . اما بدنبال نبرد رئالیسم وتجلیل «شانفلوری» ازبالزاك، سخن‌سنجان بزرگی چون **سنت بوو** Sainte-Beuve و **تن** Taine

نیز آثار «استاندال» و«بالزاك» راستودند ورئالیسم آنهاراتشریح وتوجیه کردند. خوداین سخن سنجان نیزدربرابر کسانی که ازرومانتیك‌ها و وکلاسیك‌هادفاع می کردند، جانب«واقعیت» را گرفتندورئالیسم برای آنها بصورت مکتب ادبی بر گزیده درآمد. نا گفته نماند که‌هردوآنها ازرئالیسم بسوی **ناتورالیسم** گرائیده بودند ولی چون خودآنهامورد بحث مانیستند بهمین تذکرا کتفامی کنیم.

بزرگترین نویسندهٔ رئالیست دراین‌دوره **گوستاوفلوبر** Gustave Flaubert است و شاهکار او **مادام بوواری** Madame Bovary که قریب چهارصد صفحه‌است کتاب مقدس رئالیسم شمرده می‌شود. موضوع این کتاب داستانی است که و اقعاً درفرانسه اتفاق افتاده و قهرمانان آن آدمهای طبیعی وعادی هستند که هیچگونه‌تخیلی درآفریدن آنهادخالت نداشته است. ازشروع نخستین صفحات کتاب قدرت‌نویسنده‌درمشاهده وثبت حقایق زندگی بچشم می خورد. در«مادام‌بوواری» هیچ‌چیزخیالی وغیرعادی دیده نمی‌شود وهمین نکته مایهٔ آن شده‌است که عده‌ای آنرا یك اثرناتورالیستی بشمارند. امافلوبر تنهاتذکرهٔ قهرمانهارا ننوشته و مانندناتورالیستها جزئیات عادی و مبتذل را تشریح نکرده است، بلکه قهرمانان خودرا، مانندمثالهای واقعی‌شان‌دراجتماع، زندگی بخشیده‌و سپس آنهاراتادم‌مرگ‌ک برده‌است. گذشته‌ازآن، نوشته‌های‌فلوبروعقایدی که‌دربارهٔ‌هنر اظهار کرده‌و آنچه‌درنامه‌های‌خودبرای‌دوستانش‌نوشته‌است رئالیسم‌او راآنچنانکه‌شایسته است نشان‌میدهد. بعقیدهٔ فلوبرنویسنده برای اینکه بتواند واقعیت‌راچنانکه باید تشخیص دهد وتشریح کند، باید دربرابرقهرمانان خود حالت‌قاضی دربرابر حادثهٔ قضائی را داشته

باشد. درنامه‌ای به«ژرژسان» می‌نویسد:«آیا وقت آن نیست که عدالت راوارد هنر کنیم؟ درآنصورت است که بی‌طرفی هنرمند عظمت‌قانون و دقت وصراحت علم‌راپیدامی کند.»

همانطور که قاضی باید در دعوائی که مطرح‌است دخالت‌نداشته باشد،رومان نویس‌نیز بایستی درحادثه‌ای که شرح‌می‌دهدخودرادخالت ندهد. بادورنگاهداشتن خودازحادثه‌است که نویسنده می‌تواندواقعیت خارجی‌را با کمال عدالت تشریح ونقاشی کند.

اما کمال مطلوبی که هنرمند دارد برای او بمنزلهٔ قانون است واین کمال‌مطلوب به‌اواجازه‌می‌دهد که به‌قهرمانان‌خودمشخصات کلی‌یك «تیپ»رابدهدیعنی‌جالب‌بودن‌رومان‌بسته‌به‌این‌نیست که‌درآن‌مشخصات استثنائی‌وعادات مخصوص‌بیك فردتشریح‌شود، بلکه هریك ازاشخاص رومان باید تصویر دسته‌ای‌ازافرادبشری‌باشد. «فلوبر» دراین‌موردچنین می‌گوید: هنر برای تشریح‌موارد استثنائی‌نیست... ممکن‌است اولین شخصی که‌باشمابرخوردمی کند، خیلی‌جالب‌تر ازآقای«گوستاوفلوبر» باشد، زیرا او حالتی‌کلی‌تر وعمومی‌تر دارد»

آیارومان بایدبکلی مطلوب اخلاقی را کناربگذارد؟ نه، زیرا نویسنده‌ای که‌به کمال‌زیبائی دست می‌یابددرعین‌حال خواهدتوانست‌به کمال‌اخلاقی برسدومفید ومؤثرباشد. «فلوبر»می گوید:«پس‌هنرنیز مانند طبیعت می‌تواندباعلو وعظمتی که درخودنهان داردا‌خلاقی‌ومفید باشد. کمال مطلوب‌چون خورشیدی است که همهٔ آلودگیهای زمین‌را جذب می کند ومی‌خشکاند!»

بنظرفلوبر، رومان نویس بیش‌ازهرچیزدیگرهنرمندی‌است که

هدف او آفریدن اثری کامل است. اما این کمال بدست نخواهد آمد مگر اینکه نویسنده عکس‌العمل‌های درونی و هیجانهای شخصی را از اثرخودجدا کند. از اینرو رومان نویس باید اثر «غیرشخصی» بوجود بیاورد. آنانکه هیجانهای خودرا در آثارشان وارد می کنند، شایستهٔ نام‌هنرمند واقعی نیستند. فلوبر از این قبیل نویسند گان متنفر است ودربارهٔ آنهاچنین می گوید: «همهٔ آنانکه‌برای‌شما‌ازعشقهای ناکامشان، ازقبرمادرشان، ازپدرشان‌یاخاطرات مقدسشان‌صحبت‌می کنند، یاد گارها رامی‌بوسند، در ماهتاب گریه می کنند، بدیدن بچه‌ها از فرط محبت هذیان‌می گویندودربرابراقیانوس‌غرق‌خیال‌می‌شوند، همه‌ازیك‌قماشند: دلقکند! دلقك! معرکه گیرانی‌هستند که برای‌بدست آوردن‌پول‌وشهرت قلب خودرابدست گرفته‌اند!»

رئالیسم چیست؟ رئالیسم عبارت است ازمشاهدهٔ دقیق‌واقعیت‌های زند گی، تشخیص درست علل وعوامل آنهاوبیان وتشریح وتجسم آنها. کسیکه‌میخواهد دربارهٔ رئالیسم‌بحث کند، مشکل بزر گی درپیش‌دارد وآن‌اینست که‌اغلب‌نویسند گان تاریخ‌ادبیات‌اروپا رئالیسم را با ناتورالیسم‌خلط می کنند و بعضی‌ها ناتورالیسم را صورت کاملتری‌از رئالیسم‌می‌شمارندوهدف حقیقی‌رئالیسم‌را، که‌تشخیص‌تأثیر محیط‌واجتماع درواقعیت‌های‌زند گی‌وبیان‌عوامل آنهاوبالاخره‌تحلیل‌و شناساندن‌دقیق‌تیپ‌هائی‌است که‌دراجتماع‌معین‌بوجودآمده‌اند، فراموش می کنندوبجای‌آن‌توصیف وتحلیل‌اشخاص‌غیرعادی وبیگانه ازاجتماع راکه‌کارناتورالیستهااست کمال‌رئالیسم‌می‌نامند. عامل‌اصلی‌این‌انحراف، خود نویسند گان ناتورالیست‌ازقبیل **برادران گنکور** Jules et Edmond

de Goncourt و **امیل زولا** بوده‌اند که خود را رئالیست نامیده و ادعا کرده‌اند که می‌خواهند رئالیسم‌را به ذروهٔ کمال برسانند وباجنبه‌های رومانتیك که در آثار **استاندال** و **بالزاك** وجودداشته مبارزه کنند.ولی درحقیقت بااین کار خود از اصول رئالیسم دورشده وپایهٔ ناتورالیسم را گذاشته‌اند که‌درفصل آینده به‌تفصیل ازآن بحث خواهیم کرد.

درفصل‌پیش گفتیم که رومانتیسم‌مکتبی «سوبژ کتیف» Subjectif (درونی)است،یعنی‌نویسنده‌خوددرجریان‌نوشته‌اش‌مداخله‌می کندوبه‌اثر خودجنبهٔ‌شخصی‌وخصوصی‌میدهد.وا کنون‌بایداضافه کنیم که‌رئالیسم‌بر خلاف رومانتیسم مکتبی«اوبژ کتیف» Objectif (برونی)است ونویسندهٔ رئالیست‌هنگام‌آفریدن اثر بیشتر«تماشا گر»است وافکارواحساسات‌خود رادرجریان‌داستان ظاهرنمی‌سازد.ولی‌بایددانست که‌دررومان‌رئالیستی، «توصیف‌برای‌توصیف» یا«تشریح‌برای‌تشریح»موردبحث‌نیست.ازاین‌رو یکنفررومان‌نویس رئالیست، همینکه‌بخواهد دربارهٔطرزتفکرواعمال‌و افکار کسی‌بحث کند،بایدمحیط واجتماعی‌را که اودرآن‌زندگی‌می کند بدقت موردتوجه قراردهد. البته دراین موردهر گاه لازم بداند همان محیط واجتماع راهرطور که‌شایسته می‌داند دراثرخودتشریح کند، نه اینکه به‌بهانهٔ دورنشدن‌از«اوبژ کتیویسم»ونَدادن‌جنبهٔ شخصی‌به‌رومان، آنچه را می‌بیند باتفصیلات زیاد و بیمورد شرح‌وبسط دهدوسپس‌خود کناربنشیند واین تفصیلات را احمقانه تماشا کند.

قهرمان‌ها وموضوع اثر رئالیستی

نویسندهٔ رئالیست بهیچوجه لزومی نمی‌بیند که فرد مشخص وغیرعادی ویاعجیبی‌را که بااشخاص معمولی فرق دارد بعنوان قهرمان داستان خود

انتخاب کند. اوقهرمان خودرا ازمیان مردم وازهرمحیطی که بخواهد گزین می کند واین فرد در عین حال نمایندهٔ همنوعان خویش ووابسته به‌اجتماعی‌است که‌در آن زندگی می کند، این فرد ممکن است نمونهٔ برجسته‌ومؤثریك عده‌ازمردم باشدولی فردی‌مشخص‌وغیرعادی‌نیست. مثلا وقتیکه‌نویسندهٔ رئالیست می‌خواهد جنگ‌راموضوع کتاب‌خودقراردهد هیچ شکی‌نیست که درانتخاب قهرمان، افسرجزء یاسرباز رابرفرمانده لشکرترجیح میدهد، زیرا آن سرباز به‌میدان‌جنگ خیلی نزدیك‌تر و تأثیرات آن محیط دراوخیلی بیشتراز فرمانده‌است. وعلت‌تمایل بارزی که‌رئالیست‌ها به افراد «کوچك و بی‌اهمیت» نشان میدهند همین است.

درمورد موضوع اثرنیز نویسندهٔ رئالیست‌بهیچوجه‌خودرا مجبور نمی‌بیند که مثل رومانتیك ها عشق را موضوع رومان قراردهد. زیرا درنظر نویسندهٔ رئالیست عشق نیز پدیده‌ای است مانند سایرپدیده‌های اجتماعی وهیچ‌رجحانی برآنهاندارد. وچه بسانویسندهٔ رئالیست کتابی بنویسد که درآن کلمه‌ای ازعشق وجودنداشته باشد و درعوض ازمسائل دیگری بحث‌شود که اهمیت‌آنها خیلی بیشتر از عشق است. همچنین حوادث‌تصادفی دورازواقع وبی‌تناسب درآثاررئالیستی‌دیده‌نمی‌شود، مثلا کسی به‌شنیدن یك‌نصیحت تغییراخلاق وروحیه نمیدهدیا کسی‌ازعشق دیگری نمی‌میرد. وحدت مصنوعی درآنهاوجود ندارد، بلکه‌وقایع آنها تعدادی حوادث عادی‌وچه بساحقایق‌بظاهر آشفته‌ای‌است که‌پشت‌سرهم اتفاق‌می‌افتد، ولی‌نویسندهٔ‌رئالیست می کوشد که‌بااستفاده‌ازتأثیرمحیط‌و اجتماع خارج‌ووضع‌روحی‌قهرمانان خود، روابط طبیعی‌را که‌درلابلای حوادث وجود داردنشان دهد.

صحنه سازی در رئالیسم ورومانتیسم

صحنه سازی وتشریح وتجسم محیطی که حادثه در آن اتفاق می‌افتد در آثار رومانتیك ورئالیستی باهم فرق بسیار دارد .

نویسندهٔ رومانتیك وقتیکه می‌خواهد صحنهٔ داستان خودرا نشان دهد کاری به واقعیت ندارد بلکه آن صحنه‌را بنا به وضعی که به داستان خودداده‌است می‌سازد و کاری می کند که آن صحنه نیز در خوانندهٔ احساساتی مؤثر افتد و نفوذ نوشتهٔ او رابیشتر سازد. ولی نویسندهٔ رئالیست ازتشریح صحنه‌ها بهیچوجه چنین خیالی ندارد، بلکه صحنه‌هارا بدین قصد تشریح می کند که خواننده از شناختن آن صحنه ها بیشتر با قهرمان ها و وضع روحی آنها آشناشود. یعنی او فقط درموردی به‌توصیف صحنه‌ها اقدام می کند که به‌آن احتیاج دارد. مثلا **بالزاك** در آغاز کتاب **«باباگوریو»** به‌این سبب همهٔ اطاقهای پانسیون «مادام و وکر» را با آن دقت توصیف می کند که‌نشان دهد آن پدر باعاطفه‌ای که‌همهٔ ثروت خودرا بپای دخترش ریخته‌بود، درچه‌مکانی زند گی می کرد و آن مکان چه‌تأثیری می‌توانست درروحیهٔ آن پیرمرد داشته باشد. یا **گوستاوفلوبر** در **«مادام بوواری»** بدین‌منظور آن توضیح وتفصیل بیش ازحد را در بارهٔ قصبه کوچك Yanville l'Abbaye می‌دهد که بتواند نشان دهد مادام بوواری در آن قصبه‌چه‌اندازه دچار دلتنگی وخستگی می‌شده‌است. والا اگر این قست رازائد تصور کنند واز کتاب حذف نمایند، خواننده‌ای که این تشریح و توضیح مفصل‌را نخوانده باشد، نمی‌تواند پی‌ببرد که چرا **«اما»** دراثنای گردش ، میان بازوان **«رودلف»** می‌افتد. درنتیجه، این کاراورا غیرعادی ودور ازواقعیت تصور می کند وارزش رئالیستی کتاب، ازنظر او پنهان می‌ماند .

همین کوشش‌ها برای تطبیق قهرمان‌ها وصحنه‌های کتاب باواقعیت است که‌حتی خود نویسندگان بزرگ راهم تحت تأثیر قرار می‌دهد، تا آنجا که وقتی **ژول ساندو** درباره‌ٔ مرگ خواهر خود با بالزاك سخن می گوید، نویسندهٔ بزرك ناگهان درمیان سخن ناتمام دوستش می‌دود ومی گوید: «همهٔ این چیزها می گذرد... باید به واقعیت پرداخت. راستی بگو ببینم **اوژنی گرانده** را به که باید شوهر داد؟»

رئالیسم در کشورهای دیگر

در انگلستان رئالیسم انگلستان همزمان با دوران فرمانروائی ملکه «ویکتوریا» بود و این دوره که بنام همان ملکه « دورهٔ ویکتوریا » نامیده میشود یکی از دوره‌های غنای ادبیات انگلستان است. رئالیسم انگلستان نخست جنبهٔ معتدلی داشت ودر بیان واقعیت‌های زندگی باطنز ومطایبه توأم بود. رئالیسم آمیخته بابدبینی، تحت تأثیر ادبیات فرانسه، در اواخر قرن در این کشور ظهور کرد. در سال ۱۸۳۵ رئالیسم سنجیده ومستقلی درادبیات انگلستان، بخصوص در رومان نویسی، بمیان آمد. بارزترین نمایندگان ادبیات انگلیس دراین دوره **چارلز دیکنز** (۱۸۱۲-۱۸۷۰) است که‌ازمیان طبقات پائین اجتماع برخاست و ازهمان سالهای کودکی مجبورشد که برای کسب روزی کار کند. در چهارده رومانی که تاسال ۱۸۷۰ نوشت بالحن طنز آمیز خویش زندگی طبقات پائین کشورش راباقدرت تمام تصویر کرد. هیچ نویسنده‌ای نتوانسته‌است چنین چهره‌های مؤثر و فراموش نشدنی تصویر کند. رئالیسم دیکنز مبتنی بر

انسانیت و بشر دوستی است. دیکنز بیچارگان و ساده‌دلان و کودکان را دوست داشت. پیش از او هیچ نویسندهٔ دیگری نتوانسته بود با چنان قدرتی اطفال کوچك را او را در اثر خود کند و جاودانی سازد. کسی که رومان‌های دیکنز را می‌خواند در یك صفحه بشدت می‌خندد و در صفحهٔ دیگر از شدت تأثر اشك می‌ریزد و یا از هیجان بخود می‌لرزد. آثار دیکنز بخصوص در آلمان بشدت مورد استقبال واقع شد و نویسندگان بزرگ آن کشور را تحت تأثیر قرار داد.

در اواخر این دوره آثاری در انگلستان منتشر شد که متهورانه‌تر بود و در آنها عکس العملی نسبت به قراردادهای اخلاقی و اجتماعی دورهٔ ویکتوریا دیده میشد. یکی از نویسندگان این دوره **جسینگ** Gissing (۱۸۵۷-۱۹۰۳) است که در سراسر عمر خود با فقر و بیچارگی دست بگریبان بود. از «دیکنز» پیروی می‌کرد اما آثارش تلخ‌تر و بدبینانه‌تر از آثار دیکنز بود. دیگر باید **هنری جیمس** Henry James (۱۸۴۳-۱۹۱۶) را نام‌برد که امریکائی بود ولی در انگلستان بسر می‌برد. آثار «فلوبر» و «تورگنیف» را مطالعه می‌کرد و می‌کوشید که با سرمشق گرفتن از آنها رومان را بصورت اثر هنری در آورد. در رومانهای متعدد خود نخست مدتی به‌تشریح تفاوت انگلیسیها و امریکائیها پرداخت سپس تا حدی به‌تصویر و تحلیل جامعهٔ انگلیسی همت گماشت. «جیمس» تماشاگر بی احساسی است؛ دامنهٔ دیدش محدود، اما رومانهایش از لحاظ تنظیم مطلب و شیوهٔ نگارش شایان اهمیت است.

در آلمان

در ادبیات آلمان پس از مرگ گوته، آثار چندان برجسته‌ای بوجود نیامد و مخصوصاً رئالیسم در آن کشور بصورت مکتب مستقلی ظاهر نشد. برخلاف نویسندگان رئالیست

فرانسوی که باجار وجنجال بعنوان مبارزه باروما نتیسم قدم به میدان نهاده بودند، ازنویسند گان آلمانی آنان که بهره‌ای از رئالیسم داشتند درعین‌حال‌می کوشیدند که جنبه‌های‌رومانتیك‌وحتی کلاسیك‌را درآثار خود حفظ کنند. ازینرو آثاری نظیر «ایمنسی» Immencee اثر **اشتورم** T. Storm (۱۸۱۷–۱۸۸۸) که در این دوره بوجود آمده است بیشتر رنگ‌آثار رومانتیك را دارد. نویسند گان مهم این‌دوره بیشتر ازمردم «اتریش» و«سویس» بودند که آثارشان‌را بزبان آلمانی‌می نوشتند، مثل **گودفرید کلر** Cottfried Keller (۱۸۱۰–۱۸۹۰) که ازمردم‌زوریخ بود: رومانهای‌روستائی‌اورنگ‌محیط‌سویس‌رادارد. مخصوصاً تراژدی‌رئالیستی اوبنام «رومئوژولیت در دهکده»، یکی ازشاهکارهای رومان روستائی‌در دنیا شمرده می‌شود.

در روسیه رئالیسم روسیه‌را باید به سه دوره تقسیم کرد: ۱ــ رئالیسم‌نخستین ۲ــرئالیسم‌انتقادی۳ــ دورهٔ شوروی ورئالیسم اجتماعی.

رئالیسم نخستین این دوره رابايد دورهٔ عظمت ادبيــات روسیه شمرد. درهیچ دوره‌ای ادبیات‌روسیه مانند این‌دوره دارای نویسند گان بزرگ و آثار گرانبهانبوده است. ازسال ۱۸۴۰ تا ۱۸۸۰ چنان‌شاهکارهائی درادبیات‌روسیه‌بوجود آمد که‌مقام‌ادبیات‌این کشوررا به‌اوج‌شهرت‌رسانید. می‌توان گفت که‌رئالیسم‌روسیه‌نخست‌باداستان کوتاه«شنل»اثر **گوگول** Gogol (۱۸۰۹-۱۸۵۲) آغازشد. این‌نویسنده‌سبك‌طنز آلودی‌داشت‌وبجای قهرمانان واقعی‌درحقیقت‌صورت مضحکی‌ازآنهاتصویرمی کرد. آثاراو هجونامه‌ای‌است‌برضد وضع‌اجتماعی روسیهٔ تزاری. اثر‌بزرك گوگول

«نفوس مرده» است که ناتمام مانده. پس از گوگول، **گونچارف** Gontcharov (۱۸۲۳-۱۸۹۱) با نوشتن رومان «اوبلموف» Oblomov توانست برای نخستین بار به‌سبك بالزاك، بهترین تیپ روس را بیافریند.

نویسندهٔ بزرگ دیگر این دوره **تورگنیف** Tourguéniev (۱۸۱۸-۱۸۸۳) بود که مدت زیادی در پاریس بسر برد و با «فلوبر»، «آلفونس دوده» و «زولا» دوستی داشت. نخست با کمدی‌های کوچك و زیبای رومانتیك به‌سبك آلفرد دوموسه شروع بکار کرد. بعد «قصه‌های شکارچی» را نوشت و سپس با رومانهای بزرك «رودین» Roudine و «پدران و فرزندان» و سایر آثار خود تحلیلی از تیپ‌های مختلف مردم روسیه انجام داد. آثارش زیبا و آهنگین است و بدبینی عمیقی در آنها موج می‌زند. بسیاری از نویسندگان انگلیسی و دانمارکی و نروژی مدتها تحت تأثیر تورگنیف قرار گرفتند و از او تقلید کردند.

لئون تولستوی Léon Tolstoï (۱۸۲۸-۱۹۱۰) را باید بزرگترین نمایندهٔ رئالیسم نخستین روسیه بشمار آورد. تولستوی نویسندهٔ روستائیان روسی است. حتی از سال ۱۸۷۹ خود او نیز تصمیم گرفت که زندگی روستائی اختیار کند و با حاصل دسترنج خود بسر برد. تولستوی با آفریدن تیپهای واقعی از مردم سرزمینی که عمر دراز خود را در آنجا بسر برده است و با کشف و تحلیل خصوصیات زندگی و دردهای اجتماعی این مردم، نویسنده‌ای رئالیست شمرده میشود. اما رئالیسم او ساده و روشن و حساب‌شده نیست. تولستوی در سراسر زندگی تحت تأثیر **ژان ژاك روسو** بوده و راه حل مشکلات اجتماعی را در نصایح و مواعظ اخلاقی و توسل به انجیل جسته‌است. اما این چیزها نمی‌تواند از ارزش رئالیسم تولستوی بکاهد و رومان «جنك و صلح» او با تیپ‌های برجسته‌ای که از مردم طبقات مختلف روسیه در آن‌ست و

باتحلیلی که‌ازجنبه‌های گوناگون زندگی این‌مردم‌درآن دیده‌می‌شود شاهکارآثار رئالیستی روسیه بشمارمی‌رود .

«تولستوی» نویسنده‌ایست‌سرشارازنشاط‌وتوانائی‌ومحیط‌خفقان‌آور دورهٔ تزاری‌نتوانسته‌است‌اورا بزانودرآورد. اماهمزمان‌با‌او‌بایداز **داستایوسکی** Dostoïevski (۱۸۲۱–۱۸۸۱) نیزنام برد که بااستعداد سرشاروقدرت‌عظیمی که‌درتحلیل‌حالات‌روانی‌دارد، نمایندهٔ بدبینی‌ویأس این‌دوره‌شمرده‌می‌شودوجنبه‌های‌مرضی‌وناهماهنگ افرادبشرراتشریح وتوصیف کرده‌است. قهرمانان‌اومجرم‌وقربانی‌هستند واغلب گذشتهٔ‌خود رادربرابردیگران‌اعتراف‌می کنند وخوداونیزنویسنده‌ایست که‌پیوسته درهیجان وشکنجه بسربرده است .

نویسندگانی بدنبال دستایوسکی آمدند که وضع‌محیط‌وفشاری که‌به‌روحشان وارد می‌آمدآنانرا به‌پیروی ازداستایوسکی وادارساخته بود. این‌ادبیات دردآلود و توأم با بدبینی تا زمانی ادامه یافت که **ماکسیم گورکی** M. Gorki (۱۸۶۸–۱۹۳۶) باروش جدیدتری ظهور کرد و«رئالیسم انتقادی» رابنیان نهاد.

رئالیسم انتقادی – «گورکی» که جوانی‌اش به‌سرگردانی و ولگردی وتیره روزی آمیخته بود ، درآغازکار سبک معینی نداشت وبا نوشته‌های کوتاهی که‌جنبهٔ‌رومانتیك‌داشت‌واردعالم ادب‌شد. امااحساس بشری‌وعلاقهٔ‌آتشینی که به‌زندگی داشت باایمان اجتماعی او توأم‌شدو درنتیجه روح‌تازه‌ای درآثارش‌دمید که‌اززندگی‌خود وهمنوعانش الهام می‌گرفت. خوشبینی به‌آینده وایمانی که گورکی به‌نیروی مردم‌داشت باعث‌شد که رئالیسم اوبصورت تازه‌تری‌درآید ودرخدمت‌هدف‌اجتماعی

او قرار بگیرد. به‌این ترتیب گورکی با نوشتن داستانهای متعددی که از زندگی خود او سرچشمه می‌گرفت و رومانهای بزرگی مانند «فوما گاردیف» و «مادر» بنای مرحله‌ای از رئالیسم را گذاشت که «رئالیسم انتقادی» نامیده می‌شود.

در این مرحله قهرمانهای نویسنده ازمحیط خویش جلوترند و برای رسیدن به‌وضع اجتماعی تازه‌ای تلاش می کنند. یعنی این قهرمانها باوضع موجود درنبردند و برای تغییر آن می کوشند. دوران نویسندگی گورکی سالها پیش ازانقلاب آغاز شد و قریب بیست سال پس از انقلاب پایان یافت و درعین حال، ادبیات دورهٔ بعد یعنی «رئالیسم اجتماعی» نیز بدست گورکی پی‌ریزی شد.

رئالیسم اجتماعی - ازسال ۱۹۲۱ تقریباً همهٔ ادبیات شوروی به شرح داستانهای انقلاب ومبارزهٔ مردم اختصاص پیدا کرد. این آثار سبك معینی نداشت و بطور کلی تحت تأثیر احساسات بود و به‌وضع آشفته‌ای نوشته می‌شد. ازسال ۱۹۲٤ «رئالیسم اجتماعی» بصورت تازهٔ خودشروع شد و نویسندگان به‌اهمیت «کار» درجامعهٔ خویش پی بردند ودرراهی که‌پیش پایشان بود شروع به‌پیشروی نمودند. در این‌سال **گلادکوف** Gladkov (متولد ۱۸۸۳) رومانی بنام «سیمان» نوشت که‌شهرت زیادی کسب کرد. این کتاب شامل صحنه‌های جالبی از زندگی صنعتی پس ازسال ۱۹۲۷ بود. ناگفته نماند که‌این نویسنده تاحدی مدیون گورکی بود. در سال ۱۹۳۰ **پیلنیاك** Pilniak (متولد ۱۸۹٤) بانوشتن اثری بنام «ولگا به‌دریای خزر می ریزد» بهترین رومانی را که‌درباره «برنامهٔ پنج ساله» نوشته شده بود به‌جامعهٔ خود داد و نیز درهمین سال بود که «دن آرام» اثر برجستهٔ **شولوخوف** منتشر

شد. از آنزمان نویسندگان دیگری می کوشند که این مرحلهٔ جدید رئالیسم را با آثار خویش بارور سازند. **ایلیا ارنبورك** در اثر کوچکی که چند سال پیش در بارهٔ «کار نویسنده» نوشت در این مورد چنین میگوید: «موضوع کار موضوعی است دارای اهمیت بسیار. بعلاوه موضوعی است نو: در اجتماع سرمایه داری، کار را مثل يك نوع بدبختی می نگرند ومتفکران گذشته از حد امید تقلیل ساعات کار، پا فراتر نمی گذارند. در جامعه ما کار را می ستایند و آنرا بعنوان عنصری خلاق مورد توجه قرار می دهند. نمی توان رومانی در بارهٔ زندگی ما تصور کرد که قهرمانانش هیچ کار نکنند یا کار را بعنوان جزء بی فایدهٔ هستیشان تلقی بکنند.»

تعریفی که «اریك هارتلی» از «رئالیسم اجتماعی» می کند، چنین است: «رئالیسم اجتماعی بر این اصل مبتنی است که کار قدرتی خلاق دارد وهنر بمنزلهٔ بسط وانعکاس خلاقیت کار است. این هر دو بطور مستقیم یا غیر مستقیم مناسبات معتبر اجتماعی را منعکس می کند ودر آن مؤثر می افتد.»

در سایر کشورها

ادبیات رئالیستی باروح **ایتالیائی** چندان سازگار نبود. از اینرو ادبیات ایتالیا در این دوره چندان اهمیتی کسب نکرد وچند نویسندهٔ بزرگ که در آن کشور بودند، آثارشان بیشتر جنبهٔ ملی داشت. رئالیسم بعدها در آن کشور تحت تأثیر ادبیات فرانسه ظهور کرد اما سطحی و زودگذر بود. ادبیات **اسپانیا** نیز سخت پابند رومانتیسم بود وآنرا موافق روح ملی خود می یافت. از این رومدتها دست از دامن رومانتیسم بر نداشت. در اواخر قرن چند نویسنده به هوای تقلید از «بالزاك» و «دیکنز» افتادند و آثاری بوجود آوردند. از جمله **پرز- گالدوس** Perez Galdos (۱۸۴۵– ۱۹۱۰) بود که در رومانهای خویش

زندگی مردم مادریدرا تصویر کرد. آثار او که اغلب مصروف اثبات عقیده ونظریه‌ای می‌شد، فاقد جنبه‌های صحیح روانشناسی بود. ادبیات «پرتقال» از ۱۸۶۰ تا ۱۸۷۰ تحت تأثیر رئالیسم قرار گرفت. پایه گزار رئالیسم پرتقال **اسادو کیروز** Eça de Queiroz (۱۸۴۵ــ۱۹۰۰) بود که از بالزاك و «فلوبر» پیروی کرد. رئالیسم طنز آلودی داشت ودر نویسندگی چیره دست بود. پس از او باید از **تکسیرادو کیروز** Teixeira de Queiroz (۱۸۴۹ــ۱۹۱۹) نام برد که «کمدی بورژواز» و «کمدی مزارع» را در چندین جلد متعدد نوشت.

در هیچ کشور دیگری نفوذ بالزاك و فلوبر مانند **یوگسلاوی** شدید نبود، **ایگناتوویچ** (۱۸۲۴ــ۱۸۸۴) از مردم صربستان در رومانهای اجتماعی خویش به‌تقلید از بالزاك پرداخت. وماتاولی Matavulj (۱۸۵۲-۱۸۰۹) که او هم صربستانی بود استعداد زیادی در تشریح رئالیستی عادت واخلاق مردم کشورش ازخودنشان داد. رئالیسم پخته اوتازگی ولطف مخصوصی به‌آثارش می‌بخشید.

درلهستان، رئالیسم باشکست شورش ۱۸۶۳ مورد توجه واقع شد، مردم از رومانتیسم روگردان شدند وخواستند حقیقت وقایع را آن‌طور که‌هست ببینند وتحلیل کنند. درمجارستان نیز همین تمایل پس از ۱۸۴۸ و ۱۸۷۴ بوجود آمد.

هنر نمایش اغلب کشورهای اروپائی در این دوره حائز اهمیت است. در روسیه استرووسکی Ostrovski (۱۸۱۴ــ۱۸۸۷) که پایه گذار تئاتر واقعی روسیه بود، بیش ازسی نمایشنامه مختلف نوشت که‌اغلب آنها کمدی هائی دربارهٔ عادات واخلاق مردم بود. این نمایشنامه‌ها تازمان **چخوف** صحنه های تئاتر روسیه را اشغال می کرد. «استرووسکی» در

نمایش نامه‌هائی مانند «گرگ‌ها و بره‌ها»، «خودمانی» وغیره تاجر آن روز مسکو را با پول پرستی‌ها و تنگ نظری‌ها و عقب ماندگیش تصویر می کرد. قهرمانان نمایشنامه‌های او دستخوش خیالپردازی‌های نویسنده قرار گرفته وبسوی کمال خوبی یا کمال بدی رانده شده‌اند. تئاتر **رومانی** تقریباً در همان اوائل رشد خویش دارای نویسندهٔ بزرگی شد: **کاراجیال** Caragiale (۱۸۵۲-۱۹۱۲) با لحن طنزآلود وبیان توانای خویش دنیای کاسبان وتاجران ودلالان را تصویر کرد. نوشته‌های کاراجیال بسیار عمیق است وجملات زیادی از آثار او درمیان مردم رومانی بصورت ضرب المثل درآمده است.

در کشور های اسکاندیناو، عقاید رئالیست‌های فرانسه وسیله‌ای برای حمله به‌کلیسا و بحث از مسائل اجتماعی وآزادی زنان در دست نویسندگان شد. نخستین نمایشنامهٔ رئالیستی در کشورهای اسکاندیناو، نمایشنامهٔ «ورشکستگی» (۱۸۷۵) اثر **بیورنسن** Biörnson (۱۸۳۲-۱۹۱۰) نویسندهٔ نروژی بود که رومانها ونمایشنامه‌های متعددی نوشت ودرشمار نویسندگان درجه اول کشورخویش درآمد. پیش از او، **ایبسن** Ibsen (۱۸۲۸-۱۹۰۶) با نمایشنامه‌ها وداستانهای متعددش شهرت جهانی یافته بود، اما رئالیسم مشخصی درآثارش بچشم نمی خورد. درسوئد **استریندبرگ** Strindberg (۱۸۴۹-۱۹۱۲) رومان نویس ونمایشنامه‌نویس وشاعرسوئدی بزرگترین نویسندهٔ آن کشور است و رئالیسم درآثار او روشنتر ومشخصتر ازآثار دونویسندهٔ نروژی بالاست. رومان معروف او «اطاق سرخ» نام دارد، دراین کتاب محافل تاجران استکهلم را با لحن طنزآلودی نظیر «دیکنز» نشان داده‌است.

نمونه‌هائی از آثار نویسندگان رئالیست

۱

از ادبیات فرانسه

واترلو

از صومعهٔ پارم La chartreuse de Parme

اثر: استاندال Stendhal

معمولا درمقام مقایسهٔ اثر «رومانتیك» و «رئالیستی» صحنهٔ واترلوراکه هم بوسیلهٔ «ویکتورهوگو» پیشوای رومانتیسم در بینوایان وصف شده وهم «استاندال» نویسندهٔ بزرك رئالیست در «صومعهٔ پارم» اثرمعروف خوداز آن سخن رانده‌است مثال‌می‌آورند. زیرا در هریك ازاین دو نوشته مشخصات مکتبی‌که نویسنده پیروآن بوده بخوبی نمایانده شده است و «سوبژکتیویسم» مبالغه‌آمیز اثررومانتیك و «اوبژکتیویسم» اثررئالیستی‌را بامطالعهٔ این‌دوطرز تشریح بخوبی‌می‌توان تشخیص‌داد. همچنین‌خواننده بخوبی‌ملاحظه می‌کندکه دراینجا نویسندهٔ رئالیست اصراری نداشته‌است‌که میدان نبرد را بطورکلی تشریح‌کند یا ازحوادث درخشان وبرجستهٔ‌آن سخن‌گوید. بلکه خواننده راهمراه یك جوان‌ایتالیائی بنام «فابریس» که دلش‌می‌خواهددرجنگی‌شرکت کند وباکره اسب خود دنبال‌نیروی فرانسه می‌افتد، به‌میدان جنك واترلومی‌بردو آنچه راکه این جوان‌از «واترلو» می‌بیند نویسنده مانند یك‌تماشاچی‌بیان‌می‌کند. در فصل‌پیش‌صحنه‌ای‌از «واترلو»ی هوگورا از روی ترجمهٔ‌آقای «حسینقلی‌مستعان» نقل‌کردیم واکنون دراینجا صحنه‌ای نظیرآنرا ازروی اثراستاندال ترجمه‌می‌کنیم:

همان لحظه‌ایکه جنك درگرفته است، «فابریس» بحوالی واترلو می‌رسد ویك زن کافه چی را ملاقات می‌کندکه به‌گاری‌کوچك‌خود سوار است وبا او وارد صحبت می‌شود.

فابریس باو گفت:

ـ خوب می‌فهمم که ازهمه‌چیز بی‌خبرم ولی می‌خواهم بجنگم و تصمیم

دارم آنجا ، بطرف آن دود سفید بروم .

ــ ببین اسبت چطور گوشها را می‌جنباند ! بمحض اینکه آنجا سرو صدائی بلند شد از اختیار توخارج خواهد شد وچهار نعل خواهد رفت و خدا می‌داند ترا کجا خواهد برد ، ولی اگر نظرمرا بخواهی ، بمحض اینکه پیش سر بازان رسیدی یك تفنگ ویك فانوسقه گیر بیاور کنار آنها راه بیفت وهر کاری که آنهامی کنندتوهم بکن. ولی گمان می کنم که توحتی باز کردن درفشك باروت راهم بلد نیستی !

« فابریس » سخت ناراحت شد ، اما بدوست تازه‌اش اقرار کرد که حدس اودرست است .

زن بالحن تحکم آمیزی گفت :

ــ طفلك بیچاره، حتماً بهمین زودی کشته میشود. طولی نمی کشد. تو حتماً باید بامن بیائی !

ــ آخرمن می‌خواهم بجنگم .

ــ خواهی‌جنگید . باهم به‌هنك‌ششم میرویم، هنك بسیارمعروفی‌است.

ــ به‌هنگ شما زود خواهیم رسید ؟

ــ حداکثر تا یکربع میرسیم .

« فابریس » باخودگفت که تحت دستورات این زن شجاع دیگر بی اطلاعیم ازهمه چیزمرا بعنوان جاسوس گیرنخواهدانداخت‌وخواهم توانست بجنگم. دراین‌لحظه صدای توپ افزایش یافت؛ گلوله پشت‌سرهم می باریدِ. فابریس گفت : به‌دانهٔ‌تسبیح می‌ماند !

زن کافه چی‌به کره اسب‌خود که براثر صدای توپ به‌هیجان‌آمده بود شلاقی زد و گفت :

ــ یواش یواش‌آتش گلوله‌ها دیده می‌شود .

سپس بدست راست پیچید و راهی‌را که از میان چمن زار می گذشت درپیش گرفت گل‌ولای‌تازانومی‌رسیدوگاری از رفتن‌باز می‌ماند. «فابریس» چرخ آنرا ازعقب فشار داد . اسب اودوبار زمین خورد . پس‌از لحظه‌ای ، این جاده به‌راه باریکی‌مبدل شد که‌آب کمتری داشت و از میان چمنزاری می گذشت .«فابریس» هنوزپانصدقدم پیش نرفته بود که کره‌اسبش‌ناگهان توقف کرد . جسدی در میان راه باریك افتاده بود که اسب واسب سواررا دچار وحشت می‌ساخت.

چهرهٔ «فابریس» که معمولا بسیار پریده رنك بود ، به‌رنگ‌سبز در آمد. زن مهمانخانه دار، پس‌ازاینکه نگاهی به جسد انداخت چنانکه گوئی باخود حرف میزند گفت : این از واحد ما نیست ! بعد نگاهش را متوجه قهرمان ماساخت و شلیك خنده راسرداد وفریاد زد :

ـ ها! ها! طفلکی ! نترس جانم این غاغا است ! فابریس خشکش زده بود. آنچه بیشتر ناراحتش میکرد، پاهای کثیف جسد بود که کفشهایش رابیرون‌آورده بودند . اصلا برای مرده بجز شلوار کهنه‌ای که سراپاپر از خون بود ، چیزی باقی نگذاشته بودند .

زن به‌فابریس گفت : نزدیك شو، ازاسب پائین بیا . بایدعادت کنی.

وفریاد زد: به‌سرش خورده !

گلوله‌ای از کنار بینی وارد شده وازشقیقهٔ دیگرخـارج شده بود . صورت جسد بوضع کریهی ضایع شده ویك چشم‌آن بازمانده بود .

ـ یاالله کوچولو ، از اسب بیاپائین ودستش را بفشار تا ببینی که او هم دست میدهد !

«فابریس» با اینکه نزدیك بود تسلیم حس نفرت شود ، بی‌تردید از اسب پائین پرید ، دست جسد راگرفت و محکم تکان داد ، بعد چنانکه گوئی‌از پا افتاده باشد، بیحرکت ماند . احساس میکرد که نیروی سوار شدن به‌اسب را ندارد. آنچه بیش از همه مـایهٔ وحشت او میشد ، این چشم باز بود .

به‌تلخی پیش خود گفت: حالا زن کافه چی خیال میکند کـه من آدم ترسوئی هستم . اما احساس کرد که کوچکترین حرکتی نمی‌تواند بکند : داشت می‌افتاد . لحظهٔ بدی بود . ناگهان دید که حالش بهم می‌خورد. زن متوجه اوشد به‌چالاکی‌ازگاری خود پائین پرید و بی‌آنکه کلمه ای حرف بزند گیلاسی‌عرق باوداد وجوان‌آن رالاجرعه بسر کشید . پس از لحظه‌ای توانست‌به کره اسبش‌سوارشود و ساکت‌وخاموش براه خود ادامه داد . زن کافه چی گاهگاه ازگوشهٔ چشم باونگاه میکرد . بالاخره گفت :

ـ جانم ! توفردا خواهی‌جنگید ، اما امروزرا پیش من خواهی‌ماند. می‌بینی که اول بایدکارسربازی را یادبگیری .

قهرمان ما باحالت اندوهگینی که زن‌کافه‌چی آن را به‌فال نیك گرفت

فریاد زد :

ــ برعکس. من‌همین الان میخواهم واردجنك شوم.

صدای‌توپ بیشترو نزدیکترشد. شلیك گلوله صدای‌بم مداومی تشکیل میداد و بین‌شلیکهای پی در پی، کوچکترین فاصله‌ای وجودنداشت. و همراه این صدای‌بم مداوم که نظیرصدای مهیب سیل‌دوردستی بود، آتش‌گلوله‌ها باکمال وضوح دیده میشد.

دراین‌لحظه، جاده درمیان بیشهٔ کوچکی فرومیرفت. زن‌کافه چی‌سه چهار نفراز سربازان خودی رادید که به‌سرعت میدویدند وبسوی‌او میآمدند به‌چالاکی‌از روی گاریش پائین پرید ودوان‌دوان ده پانزده قدم ازجاده کنار رفت و آنجا در سوراخی که براثر کنده شدن درخت بزرگی ایجادشده بود مخفی‌گشت. «فابریس» باخودگفت: «الان معلوم میشود که من آدم ترسوئی‌هستم یانه؟» درکنار گاری کوچك ایستاد و شمشیرش را بیرون کشید. سربازان توجهی نکردند ودوان دوان درطول جنگل به‌سمت چپ جاده دویدند.

زن‌کافه چی که نفس نفس زنان بسوی‌گاری کوچك خود برمی‌گشت باخیال راحت‌گفت:

ــ اینها سربازان خودی هستند. اگراسب تو می‌توانست‌چهار نعل برود، بتومیگفتم‌که: «روبجلوتا انتهای جنگل برو وببین درجلگه کسی هست یانه؟»

«فابریس» بی‌آنکه حرفی بزند، شاخه‌ای‌ازیك درخت تبریزی‌جدا کرد، برگهای آن راکند. بعدآن رادرهوا چرخاند وبراسب فرودآورد. کره اسب یك لحظه چهارنعل‌دوید، بعدراه‌رفتن‌عادی خودراازسر گرفت. زن‌کافه‌چی‌اسب‌گاری‌خودرا چهارنعل‌تاخت وبه«فابریس»فریاد زد: «پس‌تو دیگرنرو!» وچون بکنارجلگه رسیدند، با غوغای عجیبی روبرو شدند: توپ وتفنگها ازهمه طرف، ازراست وچپ و پشت سر، مشغول تیراندازی بود. وچون جنگلی که ازآن خارج میشدند، تپه‌ای به‌بلندی هشت الی ده پا ازسطح جلگه‌را اشغال کرده‌بود، آنها توانستند بخوبی گوشه‌ای ازمیدان نبرد راببینند. ولی درچمن‌زار نزدیك جنگل هیچکس نبود. این چمن تا مسافت هزار پا بادرختان بید درهم فشرده‌ای احاطه‌شده بود. بالای‌سربیدها دود سفید رنگی بنظرمیرسید که گاهی چرخ زنان بآسمان‌بلند میشد.

زن کافه‌چی که دچار اشکال شده بود، گفت:
ـ کاش فقط میدانستم که هنگ‌ما در کجا است. از این چمن‌زار بزرگ که کاملا صاف ومسطح است نباید عبور کرد.
وبعد به «فابریس» گفت: عجالتاً اگر تو سرباز دشمن دیدی فوراً شمشیرت‌راتوی شکمش فرو کن واین کاررا سرسری نگیر.
دراین لحظه، زن‌کافه چی چهارسرباز سابق‌را دوباره دید؛ آنها از سمت‌چپ جاده، ازجنگل‌خارج میشدند ومی‌خواستند واردجلگه‌شوند. یکی از آنها سوار براسب بود.
زن رو به فابریس کرد و گفت:
ـ این کارتواست!..
وسرباز اسب سواررا صدازد و گفت:
ـ اوهو! بیایك گیلاس عرق بخور.
سربازان نزدیك شدند.
زن فریاد زد: هنگ‌ششم درکجا است؟
ـ آنجا!.. پنج دقیقه راه‌است!.. جلوی‌این کانالی که درکناردرختان بید کشیده شده، همانجاکه سرهنگ «ماکون» کشته شد.
ـ حاضری‌اسبت راپنج فرانك بفروشی؟
ـ «پنج فرانك»؟ خیلی‌زرنگی ننه کوچولو! این‌اسب افسری راکه خودم یکربع پیش به‌پنج طلای «ناپلئون» خریده‌ام، پنج‌فرانك بفروشم؟
«زن کافه‌چی» رو به «فابریس» کرد و گفت:
ـ یکی‌ازناپلئونهایت را بمن‌بده.
بعد به‌سرباز اسب‌سوار نزدیك شد و گفت:
ـ زودبیا پائین! اینهم یك ناپلئون!
سرباز ازاسب پائین آمد. «فابریس» باخوشحالی سواراسب اوشد. زن، خاموت کوچك سربازی را از پشت کره باز کرد و به سربازان دیگر گفت:
ـ شما هم اقلا کمك کنید. اینطور بایك زن‌همکاری می کنند؟...
اما اسب بمحض‌اینکه خاموت راپشت خود احساس کرد، روی دوپا بلندشد و «فابریس» که پشت‌اسب بود، برای‌اینکه بزمین‌نیفتد، فشارزیادی

بخود آورد.

.....دراین هنگام گلولهٔ توپی به‌وسط درختان بیدافتاد و «فابریس» شاخه‌های کوچك آنهارا دید که با منظرهٔ عجیبی، چنانکه گوئی با داس بریده‌شوند، ازاطراف بهوا می‌پریدند.

سربازی که سکهٔ بیست فرانکی‌را می‌گرفت، گفت:

-جنگ رو به‌اینطرف میاید!

حوالی ساعت دو بود.

«فابریس» هنوزغرق آن منظرهٔ عجیب بود که دسته‌ای ازژنرالها باتفاق قریب بیست نفر سرباز سوار پیدا شدند.

از همان طرفی که او ایستاده بود بیرون آمدند وبتاخت‌ازیك گوشهٔ چمنزار وسیع گذشتند. اسب اوشیهه کشید ودوسه بارديگر نیزروی دوپا بلند شد. بعد برای رهائی ازدهنه‌ایکه اورا محکم گرفته بود، سرش را به‌تندی‌تکان داد. «فابریس» باخودگفت: «بسیارخوب، باشد!»ودهنه‌را سست کرد.

اسب که به‌اختیار خود مانده بود، باآخرین سرعتی که داشت پیش تاخت وخودرا به‌سربازان‌سوار رسانید. «فابریس» درمیان کلاههای آنها چهار کلاه نواردار شمرد. وپس از يك ربع ساعت، با چند کلمه‌ای که سرباز پهلو دستیش گفت، پی برد که یکی از این ژنرالها، مارشال «نه» معروف است. خوشحالیش بانتها درجه رسید؛ ولی نتوانست‌حدس‌بزند که «مارشال‌نه» کدامیك ازاین چهار ژنرال است. خیلی مایل بود که باین موضوع پی ببرد اما بخاطرش آمد که نباید حرف بزند. این دسته برای عبور ازخندق وسیعی که براثر باران صبحگاهی پر ازآب شده بود،توقف کرد. اطراف‌این خندق درختان بزرك‌وجودداشت وسمت‌چپ آن به‌نقطه‌ای منتهی‌میشد که «فابریس»درآنجااسب تازه‌اش‌راخرید. تقریباً‌تمام‌سواران‌از اسبهایشان پیاده‌شدند. لبهٔ خندق عمودی و بسیار لغزان بود و آب قریب سه الی‌چهارپاپائین‌تر ازسطح چمنزارقرارداشت. «فابریس»مست‌شادی‌بود وبیشتر ازاسب خود به«مارشال‌نه» وبه«پیروزی» فکر میکرد. از اینرو اسب که روی پابند نمیشد، توی‌خندق‌پرید. درنتیجه، آب‌بارتفاع‌زیادی بهوا پرتاب شد وباطراف پخش گردید. یکی از ژنرالها سر تا پا خیس شد وفریاد زد: «پدر سوختهٔ حیوان!» و «فابریس» از این فحش خیلی

ناراحت شد .

.....دراین لحظه‌چنان صدای‌شلیك‌شدیدی شنیده شد که «فابریس» نتوانست جوابی باوبدهد . مجبوریم اعتراف کنیم که دراین لحظه چندان اثری ازقهرمانی درقهرمان ماباقی نمانده بود . ترس همیشه بعداً بسراغ او میآمد واین بارمخصوصاً این‌صدای گوش خراش اوراناراحت ساخته بود . دستهٔ سوار دوباره بتاخت حرکت کرد . در آنور خندق ازیك قطعه زمین زراعتی عبورمی‌کردند که ازنعش کشتگان پوشیده شده بود .

سواران باشادی فریاد زدند : «سرخ پوشان !» ، «سرخ پوشان !» نخست «فابریس» چیزی ازاین‌حرف نمی‌فهمید ولی بامختصر توجهی پی برد که واقعاً تمام این‌جسدها لباس سرخ بتن‌دارند . ازدیدن‌چیزی تمام بدنش ازوحشت لرزید : دید که اغلب این‌سرخ پوشان بدبخت هنوززنده‌اند بیشك عده‌ای ازآنها فریاد میزدند و کمك میخواستند ولی کسی برای کمك بآنها نایستاد . قهرمان بشر دوست ماکوشش بسیاری می کرد که اسبش روی هیچیك ازاین اجساد پا نگذارد . سواران ایستادند . «فابریس» که چندان توجهی به‌وظیفهٔ‌سربازی خودنداشت ، نگاهش‌را بیکی اززخمیان تیره‌بخت دوخته بود وهنوزاسب می‌تاخت. گروهبان‌سوارفریاد زد :

ـ احمق ، بالاخره می‌ایستی‌یانه ؟

«فابریس» متوجه شد که درسمت راست بیست قدم جلوترازژنرالها قرار دارد ودرست درهمان طرفی است که آنها با دوربینهای کوچکشان نگاه می کنند. وقتی بجای سابق خویش برگشت و پشت سر آخرین سرباز قرار گرفت ، دید یکی ازژنرالها که درشت هیکل تر از همه است ، به نفر پهلودستی‌اش که اوهم ژنرال بود ، با تحکم و تقریباً با سرزنش حرف میزند وفحش میدهد . «فابریس» نتوانست بر حس کنجکاوی خود فائق شود وبااینکه‌زن‌زندانبان شهر «ب...» باوتذکرداده بود که نباید‌حرف بزند، بنظر خودش یك جملهٔ کوچك فرانسه در مغزش ترتیب داد و به سرباز مجاورش گفت :

ـ این ژنرال که به‌پهلو دستیش قرمیزند کیست ؟

ـ مگر نمی‌بینی ، خودمارشال است !..

ـ کدام مارشال ؟

ـ احمق! «مارشال نه»! آه، این دیگر کیست؟ تا حالا کجا خدمت کردی؟

«فابریس» با اینکه بسیار زود رنج بود، کوچکترین توجهی باین فحش نکرد. باتحسین بچگانه‌ای این «پرنس عجیب مسکوا» وشجاع شجاعان راتماشا می کرد.

ناگهان برسرعت اسبها افزودند. پس‌ازچندلحظه، «فابریس» در بیست قدمی، یك زمین زراعتی دیدکه بوضع عجیبی زیرورو شده بود. ته شیارها پرازآب بود وخاکهای مرطوبی که خاکریزاین شیارها را تشکیل میداد، بصورت توده‌های کوچکی بارتفاع سه‌الی چهارپا درهرطرف‌دیده میشد. «فابریس» این وضع‌عجیب را درحال عبوردید وبعددوباره افکار او صرف تخیلات پیروزی مارشال شدناگهان فریادی نزدیك خودشنید: دونفر ازسواران هدف تیرتوپ شده وافتاده بودند. ووقتیکه «فابریس» آنهارا نگاه کرد جسدشان بیست قدم عقبترازسواران مانده بود. آنچه اورابیشتر دچاروحشت ساخت، دیدن‌اسب خون آلودی بودکه روی زمین دست و پا میزد و امعاء و احشای او بـه دست و پایش میپیچید. حیوان می‌خواست خود را بدنبال دیگران بکشاند، جوی خـون از بدنش توی گلها روان بود.

«فابریس» باخودگفت؛

ـ آه! بالاخره درخط آتش‌هستم! وتکرار کرد:

ـ الان درمیدان جنگ هستم. جنگجوی واقعی‌هستم!

دراین لحظه، سواران باآخرین سرعت‌تاختند. وقهرمان ما متوجه شدکه بالای سرشان ازهمه طرف گلوله‌های توپ درپروازاست. دودسفید آتشباررا ازفاصلهٔ بسیارزیادی‌تشخیص میداد ودرمیان‌نعرهٔ یکنواخت‌ومداوم شلیك توپ، چنین بنظرش می‌رسید که صدای‌شلیك‌هائی‌را نیزکاملا ازنزدیك خود می‌شنود: دیگرچیزی‌نمی‌فهمید.

اوژنی‌گرانده Eugénie Grandet

اثر: بالزاك H. de Balzac (۱۷۹۹ـ۱۸۵۰)

ترجمهٔ عبداله توکل

«گرانده» چلیك‌سازی‌که ثروت زیادی بدست آورده است مرد بسیار خسیسی است وبجای استفادهٔ واقعی‌ازثروت خویش، ازانباشتن طلاها لذت می‌برد:

شایع است که دخترش «اوژنی گرانده» با آقای «کروشو» رئیس دادگاه شهرستان و یا بامسیو «دگراسن» ازدواج خواهد کرد. ولی «اوژنی» به بیهوده‌گوئیهای آندو توجهی ندارد و باتفاق مادرش و «نانون» خدمتکار که چون بیدی در برابر «گرانده» می‌لرزند، زندگی بی‌مصرفی را می‌گذراند.

«شارل گرانده» پسرعموی اوژنی که بی‌خبر از ورشکسته شدن پدرش پیش خانوادهٔ گرانده می‌آید، با بدبختی و در عین‌حال ذوق وظرافت خویش «اوژنی» را مفتون می‌سازد. در اثنائی که «گرانده» ورشکستگی و خودکشی پدر را باوخبر می‌دهد و می‌کوشد خیال‌خود را ازجانب طلبکاران برادرش راحت سازد، «اوژنی» سکه‌های طلائی راکه بعنوان عیدی گرفته است به «شارل» میدهد تااو بوسیلهٔ آنها برای کسب موفقیت به‌هند سفر کند. درعید دیگر، پدرش طلاها را از اومی‌خواهد و چون‌از طلاها خبری نمی‌شود، «گرانده» باصرار می‌پرسد که اوطلاهارا چه‌کرده است ودختر محجوب برای اولین‌بار درمقابل پدرش ایستادگی میکند. ولی‌عصیان وکوشش بیفایده‌ایست زیرا پس‌از اینکه «گرانده» درمیان طلاهای عزیزش می‌میرد وثروت هنگفت خود را برای «اوژنی» میگذارد، شارل‌که در سفر ثروتمند شده است‌با اوازدواج نمی‌کند و برای رسیدن به مقام وشهرت، دخترخانوادهٔ سرشناسی رابزنی می‌گیرد «اوژنی» ناچار با رئیس دادگاه ازدواج می‌کند ولی پس از مدت کوتاهی بیوه می‌شود وباهمان پولهائی‌که زمانی‌مایه درد ورنج فراوان بود، انزوای اندوه بار خانهٔ‌پدری را به‌نشاط وسعادت مبدل می‌سازد وبه‌خیر واحسان می‌پردازد. مادراینجا صحنه‌ای راکه درآن «گرانده» خبرمرگ پدررا به شارل می‌دهد، ازروی ترجمهٔ آقای توکل نقل‌می‌کنیم.

عمو گفت!

ـ بسیارخوب، بچه‌جان، من‌خبرهای بدی برای‌تودارم. حال‌پدرت بسیار خراب است.

شارل گفت:

ـ من چرا اینجا هستم؟

وفریاد زد:

ـ نانون، اسبهای پستی‌را بگو بیارند.

وبسوی عموی خود برگشت و گفت:

ـ من کالسگه‌ای در این ولایت پیدا میکنم.

گرانده بروی شارل نگریست و گفت.

ـ اسب وکالسگه فایده‌ای ندارد.

شارل خاموش مانده بود وخیره خیره می‌نگریست

ـ آری، پسر بیچاره‌ام، خودت حدس می‌زنی. پدرت مرده‌است. اما این چندان مهم نیست وچیزی بدتر ازاین‌هست... پدرت‌مغزش‌رابضرب گلوله پریشان کرده.

ـ پدرمن ؟

ـ آری پدرتو... اما این چندان مهم نیست.... روزنامه‌هاـ چنانکه گوئی حق داشته‌اند تفسیرهائی دراین باره چاپ کرده‌اند . بگیروبخوان .

گراند‌ه که روزنامه را برسم امانت از کروشوگرفته بود ، مقالهٔ شوم‌را جلو چشم شارل نگه‌داشت . درآن موقع ، جوان بیچاره که هنوز بچه بود وهنوز در دوره‌ای ازعمر خود بسر می‌برد که عواطف همراه‌زود باوری پدید می‌آید . اشك ازدیدگان فروریخت .

گرانده باخودگفت :

ـ خوب. یاالله! چشمهایش‌مرا به‌وحشت‌می‌انداخت، اشك‌ریخت‌و نجات یافت. و بی آنکه‌از گوش‌دادن‌شارل مطمئن‌باشد، دردنبالهٔ حرفهای‌خود گفت:

ـ اینهم چندان مهم نیست ، برادرزادهٔ بیچاره‌ام ... چندان‌مهم‌نیست، تسکین خواهی یافت اما .

ـ هرگز ، هرگز! وای پدرم ! وای‌پدرم !

ـ ترا خانه خراب کرده ... تودیگر دیناری نداری !

ـ این چه‌تأثیری دارد ؟ پدرمن کو؟ واه ، پدرمن !!

گریه‌ها وناله‌ها بوضع دهشت باری میان دیوارها طنین می‌انداخت وبشدت‌انعکاس‌می‌یافت . سه‌زن خانه هم که دلشان می‌سوخت،می گریستند. اشك هم مثل خنده چیزی است که سرایت دارد . شارل بی آنکه بحرفهای عموی خودگوش بدهد به‌حیاط گریخت ، پله‌هارا یافت ودوان دوان به‌اطاق خود روی آورد وبرای آنکه دور ازخویشانش بفراغت گریه کند ، بروی تختخواب افتاد وسرش‌را درملحفه‌ها فرو برد .

گرانده‌که به‌سالون آمده بود ، گفت :

ـ بایدبگذاریم‌رگباراول بگذرد . این‌جوان بدردهیچ کاری‌نمی‌خورد بیشتر ازپول درفکر مردگان است .

اوژنی ومادرش که‌بتندی‌درجای‌خودشان نشسته بودند ، پس‌ازستردن چشمها ، بادست لرزانی سرگرم کارخودشان شدند .

اوژنی ، بشنیدن حرفهای پدرش که بدینگونه دربارهٔ پاکترین‌دردها اظهار نظر میکرد ، به‌رعشه وتشنج افتاد . ازهمان لحظه راجع به پدرش به‌داوری پرداخت . های‌های گریه شارل ، اگرچه گرفته‌بود ، دراین‌خانه پرطنین انعکاس می‌یافت ونالهٔ ژرف او که گفتی اززیرزمین بیرون میآمد ورفته رفته شدت خودرا ازدست می‌داد تاسرشب ادامه یافت ...

مادام گرانده گفت :

ـ جوان بیچاره !

فریاد منحوسی بود ! باباگرانده بزن خود و اوژنی و قنددان نظر انداخت ، غذای ندیده و نشنیده‌ای را که برای آن خویشاوند تیره بخت فراهم آمده بود ، بیادآورد ، وسط سالون جاگرفت وبا آرامش معهود خود چنین گفت :

ـ آه ، مادام گرانده ، امیدوارم که پیوسته این اسرافها را نکنی . من پول خودرا برای آن به‌شما نمی دهم که مثل مرغ قند به‌دهان‌این‌جوان حقه باز وپست بریزید .

اوژنی گفت :

ـ مادام هیچ تقصیر ندارد . من‌خودم ...

گرانده حرف دخترش‌را برید و گفت :

ـ شاید برای آنکه به‌سن رشد رسیده‌ای ، می‌خواهی برخلاف‌میل من رفتار کنی ؟ توجه داشته باش ، اوژنی...

ـ پدرجان ، برادرزاده‌تان نباید درخانهٔ شما ازچیزی محروم بماند .

بشکه‌ساز باچهارلحن رنگارنگ و گوناگون گفت :

ـ تا ! تا ! تا! تا! پسر برادر من‌چنان وپسر برادر من‌چنین !... شارل هیچ چیز مانیست . دیناری ندارد ، پدرش ورشکسته است ووقتی که این جوان خودنما بقدر کفایت اشك ریخت باید از اینجا برود . نمی‌خواهم در خانهٔ من انقلابی براه اندازد ...

اوژنی پرسید :

ـ پدرجان ، ورشکستگی یعنی‌چه ؟

ـ ورشکستگی این است که انسان ازهمهٔ کارهای ننگین وآبرو برباد ده ، زشتترین وسنگینترین کارهارا صورت داده باشد .

مادام گرانده گفت :

ـ این کار باید گناه بسیار بزرگی باشد و برادر ما گرفتار لعنت خداوندی خواهد شد .

گرانده شانه‌های خودرا بالا انداخت و به‌زن‌خود گفت :

ـ یاالله ، بازهم ورد وذکر تو براه افتاد !..

وخطاب به اوژنی چنین گفت :

ـ ورشکستگی سرقتی است که بدبختانه قانون پشتیبان آن است .

مردم جنس ومحصول خودشان به‌اطمینان شرف وصداقت گیوم گرانده باو داده‌اند . سپس این‌شخص همه چیز را گرفته وجز دو چشم گریان چیزی برای ایشان نگذاشته است ... راهزن ودزد سر گردنه برتاجر ورشکسته شرف دارد . راهزن به‌شما حمله میکند وشمامیتوانید ازخودتان‌دفاع کنید وممکن است سرش‌را هم دراین‌حمله بباد بدهد ... اماتاجر ورشکسته... بهرحال شارل بی‌آبروشده .

این حرفها دردل دختر بیچاره طنین انداخت وباآن شدتی که داشت بردل وی سنگینی کرد . اوژنی که به‌قدر لطف و ظرافت گلی در اعماق جنگل ، امانت وصداقت داشت نه ازامثال وحکم دنیاآگاه بود ونه‌ازحجت های پر از تزویر وسفسطه‌های دنیا اطلاع داشت . و این بود که توضیح جگرخراش وستمگرانه‌ای را که پدرش از روی تعمد دربارهٔ ورشکستگی میداد ، پذیرفت وتفاوتی‌را که میان ورشکستگی بی‌اختیار وورشکستگی ازروی حساب وجود دارد . نتوانست باوگوشزد کند .

ـ بسیار خوب ، پدر جان . پس شما نتوانستید جلو این مصیبت را بگیرید ؟

ـ برادرم دراین باره بامن‌حرفی نزد . وانگهی چهارمیلیون‌مقروض است‌اوژنی مثل بچه‌ای که بخیال خود میتواند بسرعت به‌آرزوی‌خودبرسد، با لحن ساده وزود باورانه‌ای پرسید :

ـ پدرجان ، میلیون یعنی چه ؟

گرانده گفت :

ـ میلیون یعنی‌چه ؟ میلیون یعنی یك میلیون سکهٔ بیست شاهی ... و پنج سکهٔ بیست شاهی میشود پنج فرانك ... و دویست هزار سکهٔ پنج فرانکی باید داشت تا بشود یك‌میلیون .

اوژنی‌فریاد زد :

ـ خدایا ! خدایا !.. عموی من از کجا چهار میلیون بدست آورده بود ؟ شخص دیگری درفرانسه پیدا میشود که این قدر پول داشته باشد ؟ (بابا گرانده چانهٔ خودرا نوازش میداد ولبخند می‌زد و چنین بنظر می‌آمده که غدهٔ بینی‌اش انبساط می‌یابد) .

اوژنی در دنبالهٔ حرفهای خود گفت :

ـ پس پسر عمویم شارل چه خواهد شد ؟

ـ به‌هند خواهد رفت ... ودر آن سرزمین طبق میل‌پدرش کوشش

خواهد کرد ثروتی بدست بیاورد .

ـ برای رفتن به‌هند پول دارد ؟

ـ من‌مخارج سفر اورا تا... آری ... تا... «نانت» خواهم‌پرداخت.

اوژنی به‌گردن پدرش جست !

ـ آه ! پدرجان ؛ شما مرد نیکوکاری هستید !

اوژنی چنان به‌روی پدرخود بوسه داد که وی‌را که اندکی گرفتار عذاب وجدان شده بود تااندازه‌ای خجل ومنفعل میکرد .

مادام بوواری Madame Bovary.1857

اثر: گوستاوفلوبر Gustave Flaubert

خلاصهٔ داستان‌کتاب

قسمت اول: «شارل بوواری» با هزارویك زحمت وپس‌ازاینکه یکبار درامتحان رد میشود ،موفق می‌گرددکه یك‌گواهی نامهٔ اجازهٔ طبابت ازکلاس بهداری بگیرد ودر قصبهٔ «توست» به‌طبابت‌می‌پردازد وپس‌ازاینکه زنش‌می‌میرد با «اما- روئول» که‌دختر یکی ازبیماران اوست ، ازدواج میکند . زن جوان خیالپرست‌که ازبیکاری و محیط یکنواخت خسته شده است. ماجراها، خوشیها وهیجانهائی رادرخیال‌خودمی‌پروراند. زندگی بیرنك وبی‌سرگرمی خانوادگی وعشق ابتدائی وبی‌احساس یك شوهرساده و کم استعداد ، اورا دچار تهوع می‌سازد .

ترجمهٔ قسمتی ازمتن‌کتاب

با وجوداین‌ازاعماق درونش، درانتظارحادثه‌ای‌بود . همچون‌ملوانان نا امید، نگاههای غمزده‌اش‌را برروی زندگی تنهایش می‌انداخت و انتظار بادبان‌سفیدی‌را می کشید که ازافقهای دور دست ظاهر شود . چه تصادفی ممکن‌بود مایهٔ بروزاین‌حادثه گردد؟ کدام‌بادی این‌بادبانرا بسوی‌او می آورد و به‌چه ساحلی‌اورا می‌برد؟ آیا این‌بادبان ازقایقی‌بودیا از کشتی‌سه‌عرشه‌ای؟ آیا این کشتی، باری‌ازهزاران غم باخودداشت یا مالامال ازشادی‌بود؛ هیچ نمی‌دانست. فقط هرروزصبح، که‌چشم‌بازمی کردبانتظار رسیدن آن‌می نشست بهرصدای کوچکی‌گوش فرامیداد . ازجامی‌پرید و از نرسیدنش تعجب می کرد وچون‌خورشید غروب می کرد با اندوه بیشتری‌آرزو می کرد که‌فردا زودتر بیاید .

بازبهارآمد . باشروع گرما وشکوفه کردن درختان گلابی ، دچار

دلتنگی شد .

ازهمان آغاز ژوئیه، با انگشتانش حساب می کرد که چند هفتهٔ دیگر به‌ماه «اکتبر» مانده‌است. فکر می کرد که شاید بازهم «مارکی دو برویلیه» در «وو بیار» ضیافت رقص تازه‌ای تشکیل دهد. اما ماه «سپتامبر» نیز بسر آمد. نه‌ازنامه خبری‌شد و نه‌از وعده گیر.

پس‌ازاینکه این‌امیدش نیز بر باد رفت، دوباره خلائی درقلبش تولید گشت وهمان روزها بترتیب از سر گرفته شد.

ازاینقرار، روزها همه‌شبیه هم بود واین روزهای بیشمار بدنبال هم می گذشت و چیزی باخود نمی آورد . زندگی دیگران هر قدر که یکنواخت باشد، بازهم احتمال بروزحادثه‌ای دریکی ازروزها میرود. ازیك‌ماجرا گاهی نتایج طولانی ودامنه‌داری حاصل‌می‌شود وصحنهٔ زندگی رنگهای تازه‌تری بخود می گیرد. وحال آنکه برای «اما» هیچ چیز، هیچ‌حادثه‌ای وجودنداشت خداوند چنین‌خواسته بود؛ و آینده ، دهلیزطولانی‌تاریکی بود که درانتهای آن دربسته و محکمی وجود داشت . موسیقی را رها کرد . برای چه می نواخت ، شنونده چه کسی بود ؟ حالا که او نمی توانست با لباس مخمل آستین کوتاهی، درسالون کنسرت پشت پیانوی «ارار» بنشیندوانگشتان ظریفش را روی شستی‌های عاج حرکت دهد و زمزمه های تحسین ، مانند باد فرحبخشی از اطراف بلند شود ، دیگرفراگرفتن موسیقی به‌چه‌درد او می‌خورد .

دفاتر نقاشیش‌رادر گنجه باقی گذاشت. خیاطی اعصابش‌رامختل‌می کرد. اینها به‌چه دردمی‌خورد؟ بالاخره چه‌میشد؟

باخود میگفت :

ـ همه این‌چیزها راخوانده‌ام .

می‌نشست و گیره‌های سرشرا گرم می کرد یا آمدن باران را تماشا می کرد .

روزیکشنبه وقتیکه در کلیسا ناقوس شامگاهی نواخته میشد ، اندوه شدیدی‌تا اعماق وجودش ریشه می‌دوانید . صدای نافذ ناقوس‌ها را یکایك بدقت گوش می کرد. گربه‌ای که روی پشت بام، به‌سنگینی راه می‌رفت زیر اشعهٔ پریده رنگ آفتاب پشتش را کمانی می کرد . باد ، از جاده بزرك کنارشهر گرد وخاك بلندمی کرد و با خود می آورد . گاهی‌ازدور عوعوی

سگی به گوش می‌رسید وصدای ناقوس که در بیابان پخش می‌شد، با فواصل معینی شنیده میشد.

بالاخره مردم از کلیسا بیرون‌می آمدند. زنها با کفشهای‌واکس‌زده، مردان روستائی با پیراهنهای‌نو، با بچه‌های سر برهنه‌ایکه جلوشان درجست وخیز بودند، به‌خانه‌هایشان‌می‌رفتند. و پنج‌شش نفرهم- همه‌هفته‌همان‌اشخاص معین- تا وقتیکه هوا کاملا تاریك‌شود، جلوی در بزرگ مسافرخانه باقی می ماندند وتیله‌بازی می کردند.

آنسال زمستان خیلی‌سردشد. هرروزصبح پنجره‌ها یخ می‌بست‌ونوری که از آنها بدرون‌می‌تابید چنانکه گوئی‌ازشیشهٔ مات ردشود، سفیدرنك‌بود وگاهی سراسرروزبهمان صورت‌می‌ماند. ساعت چهار بعدازظهرمجبور می شدند که چراغ روشن کنند.

در روزهائی که‌هوا خوب بود، «اما» به‌باغ می‌رفت. شبنم درروی کلم‌ها توری سیمینی تشکیل میداد وبا رشته‌های نازکی آنها را بهم وصل می کرد. صدای هیچ‌پرنده‌ای شنیده نمیشد. گوئی همه چیز درخواب‌بود: کلبه‌ایکه روی سقفش‌کاه ریخته بودند، درخت موئی که چون مار بیماری زیر شیروانی کوچك دیوار خوابیده بود، همه در خواب بودند. وانسان وقتیکه بدیوار نزدیك میشد، خرخاکی‌هائی رامیدید که با پاهای متعددشان روی‌آن درحرکت بودند. کشیشی که در کنار چپر، پهلوی‌صنوبرها باکلاه سه‌گوشش مشغول خواندن‌کتاب دعا بود، پایش شکسته بود وبر اثر یخ زدگی قسمتی ازگچهایش نیزریخته و صورت مجسمه شبیه چهرهٔ جذامی‌ها شده بود.

سپس «اما» ازپله‌ها بالامیرفت درخانه رامی‌بست، ذغالها رابهم می‌زد وزمانیکه‌براثر گرمای بخاری‌سستی وضعفی باودست‌می‌داد، احساس‌می کرد که دلتنگی‌باسنگینی‌بیشتری براوفشار می آورد. البته‌می‌توانست پائین‌برود وبا دخترخدمتکارمشغول صحبت شود ولی‌خجالت می کشید.

هرروز درساعت معین، معلم مدرسه باکلاه ابریشمی سیاه رنگش، پنجره‌های خانهٔ خود را باز میکرد، نگهبان جنگل با شمشیری که روی پیراهنش بسته‌بود از کوچه رد می‌شد. صبح وعصر اسبهای پست سه‌بسه از کوچه می گذشتند وبرای آبخوری به‌استخر می‌رفتند. گاه وبیگاه‌زنگ در میخانه‌ای صدامی کرد. وقتی که بادمی‌وزید دوطشتك کوچك مسی که دم

دردکان سلمانی به‌طنابی آویزان بود بهم می‌خورد و بصدا درمی آمد . تمام زینت این دکان عبارت بود از عکس کهنهٔ زنی که پشت یکی از شیشه‌ها چسبانده شده بود ومجسمهٔ مومی زنی که موهای‌زردی داشت . سلمانی نیز ازکسادی بازار و آیندهٔ نامعلوم خویش‌شکایت‌داشت و بآرزوی داشتن‌دکانی در شهر بزرگی مانند «روئن» ودر نقطهٔ خوبی‌مثلا درجنب تآتر ، سراسر روز را با حالت مغمومی بین شهرداری و کلیسا قدم میزد و انتظار آمدن مشتری‌را می کشید و هروقت که «مادام بواری» چشمانش را متوجه آنجا می‌ساخت ، او را با کلاه یونانی برروی گوش و کت‌پشمی کوتاهش می‌دید که مانند پاسداری قدم می‌زند .

خلاصهٔ بقیه داستان کتاب

شوهرش برای اینکه کمی ازدلتنگی اوبکاهد بفکر تغییرمحیط می‌افتد وبا استفاده از فرصتی که دست میدهد به‌قصبهٔ «یونویل-لابی» کوچ میکنند ودرآنجا مستقر میشود.
قسمت‌دوم - وقتیکه ازکالسکه پائین میآیند. درمهمانخانهٔ «شیرطلائی»مسیو«هومه» داروسازقصبه ومسیو«لئون» منشی جوان دفتراسناد رسمی ازآنها استقبال‌می‌کنند و باهم مشغول صحبت میشوند . رفته رفته «لئون» به«مادام بواری» علاقمند میشود ولی دچارحجب‌فوق‌العاده‌ای‌است . علاقهٔ محجوبانهٔ لئون«اما»را دچارهیجان میسازد وباعث میشودکه درمقابل مهارت وجسارت جوان‌عیاشی بنام رودلف‌که‌درآن نواحی ساکن‌است‌نتواند ازخود دفاع‌کند . «رودلف» درائنای جشن‌های بزرگ زراعتی با اوآشنا می‌شود وصورت زندگانی یکنواخت اورا باحماقت بزرگ‌خویش‌تغییرمی‌دهد . بدبختانه «شارل» اقلاپزشك ورزیده‌ای نیزنیست ودرنتیجهٔ یك‌عمل‌جراحی‌که‌بامید شهرت انجام میدهد ، مریضی‌را چلاق میکند . «اما»آرزودارد‌که این‌مردنادان‌را ترك‌گوید . ولی«رودلف»که خطرات اجتماعی‌رابطه‌اش‌را با«مادام‌بوواری»احساس میکند، روزی بطورناگهانی ناپدید میشود.«اما» براثراین ضربهٔ شدید ، مریض و بستری میشود .
قسمت‌سوم - باوجود این بهبودی حاصل‌میکند. اماتصادف عجیبی ، درتآتر روئن «لئون» را دربرابر اوقرارمیدهد. «لئون» دیگردچارآن حجب سابق‌نیست. پس‌از اقامت‌کوتاهی درپاریس باجرئت وجسارت کافی‌برگشته است، «اما» درحالیکه از اقناع‌تمایلات رومانتیك وجاه‌پرستی خویش عاجزمانده‌است، رو به‌پرتگاه میرود . بالاخره به‌دامی‌که مرد رباخواری درراه‌اوگسترده‌است میافتد ودرمقابل‌این‌رسوایی وعجزبامقداری «آرسنیك»که ازدواخانهٔ «هومه» برداشته است‌بزندگی خویش خاتمه میدهد، شوهرش نیزکه اعتبار ودارائی خودرا ازدست داده است . پس‌ازمدتی از شدت یأس می‌میرد. فقط«هومه» باهمهٔ حماقت‌خویش ثروتمند میشودونشان‌می‌گیرد .

۲

از ادبیات انگلستان

زندگی وماجراهای مارتین چازلویت Martin Chuzzlewit

اثر: چارلز دیکنز Charles Dickens (۱۸۱۲-۱۸۷۰)

این‌رومانرا دیکنز «بهترین رومانهای خود» خوانده‌است. رومانی‌است بسیار دراز وماجراهای پیچیده‌ای دارد. مارتین‌چازلویت نوهٔ پیرمرد زود خشم و خود خواهی است وچون بخود اجازه داده است دختریتیمی بنام«ماری»را دوست بدارد، پیر مرد ازخانه بیرونش می کند. «مارتین» بسراغ خویش دوری بنام«مسترپکسنیف» می‌رود ودرخانهٔ اوپانسیون می‌شود. این‌فرد، معماری بی مشتری است که با دو دختر خود «شیریتی» و «مرسی» در روستا زندگی می کند. مردی است ریاکار که، بزور رفتار اشرافی وسخنان پرطمطراق، خودرا پارسا وبی‌غرض و نیکوکار نشان می‌دهدولی درحقیقت دسیسه‌کار پستی‌است‌که مشتریان پانسیون‌خودرا استثمار می‌کند «توم‌وپینچ» شاگرد وگولخور «پکسنیف» بسراغ «مارتین» میرود و اورا به‌منزل تازه‌اش راهنمائی می‌کند.

خانهٔ مرد پارسا

بی‌شك مستر«پکسنیف» تاچندساعت دیگر انتظار آنها را نداشت زیرا کتابهای گشودهٔ زیادی راطرافش دیده می‌شدواومدادی درمیان لبها وپرگاری دردست، به‌یکایك آنها مراجعه می کرد وترسیمات متعدد عجیبی راکه شبیه اشکال آتش بازی بود بررسی می کرد. «میس‌شریتی»هم در انتظارآنهانبود زیراسبدبزرگی درپیش‌داشت وسرگرم‌دوختن شبکلاههائی برای بینوایان بود. «میس‌مرسی» نیزمنتظرآنها نبود، زیرا دخترزیبا و خوب بر چارپایه‌ای نشسته بود و دامنی برای عروسك بزرك دختر همسایه می‌دوخت و آنچه هنگام ورود ناگهانی بیگانه‌ای اورا بیشتردچار اشکال ساخت این بود که کلاه کوچك عروسك را از روبان گیسوی زیبای خودش آویخته بود تاگم‌نشود ویاکسی‌روی آن ننشیند. مشکل‌می‌شد تصور کرد

که خانواده‌ای درچنین حالی که خانوادهٔ پکسنیف بود غافلگیر شود. مستر پکسنیف چشمانش را از کتاب برداشت و درحالیکه بدیدن واردان می کوشید درقیافهٔ متفکر خود حالت شادی پدید آرد گفت:

- آمدند! مارتین، فرزند عزیزم، ازاینکه شما را درخانهٔ محقرم می‌پذیرم خوشحالم!

مستر پکسنیف با این تعارف صمیمانه بازوی او را گرفت و بادست راست خود چندین بار پشت او را نوازش کرد. گوئی می‌خواست باو بفهماند که این پذیرائی برای بیان احساسات درونیش کافی نیست.

بجای خود نشست و گفت:

- مارتین، اینها دختران من هستند، دودختر یگانه‌ام که فقط یکبار و هنگام عبور دیده‌اید ... خوب! عزیزان من، چرا ازاینکه درائنای سرگرمی همه روزه‌تان غافلگیر شده‌اید خجالت می کشید؟

ولبخند زنان به مارتین گفت:

- مارتین، مافکر کرده بودیم که درسالن پذیرائی‌مان ازشما پذیرائی کنیم، اما اینرا بیشتر می‌پسندم.

مستر پکسنیف منزل‌را به مارتین نشان می‌دهد:

دردیگری را گشود و گفت:

- این اطاق من است. اینجا است که وقتی خانواده‌ام تصور می کنند مشغول استراحتم، به مطالعه می‌پردازم. اغلب براثر عشق بمطالعه سلامتی خودم را به‌خطر می‌اندازم. اماهنر دامنه‌دار است وعمر کوتاه. چنانکه‌ملاحظه می‌فرمائید دراینجا برای یادداشت سریع افکاری که بمغزم می‌رسد، وسائل کافی وجود دارد.

برای اثبات این سخنان او، روی میز گرد کوچکی یك چراغ، چند برك کاغذ یك چسب و یك جعبه پرگار آماده بود تا وقتی دردل شب، فکری در بارهٔ معماری ازمغز پکسنیف ترشح می کند، بتواند بسرعت ازرختخوابش بیرون بپرد و آنرا روی کاغذ ثبت کند.

مستر پکسنیف درهمان طبقه‌دردیگری را باز کرد و بسرعت بست، با چنان سرعتی که گوئی دراطاق سیاه «ریش آبی» بود. اما درهمان لحظه لبخند زنان باطراف خودنگاه کرد و گفت:

- چرا نشان ندهم؟

مارتین نتوانست مانند او بگوید «چرا نه؟» زیرا بهیچوجه دلیل آنرا نمی دانست.

دراین میان مستر «پکسنیف» خودش جواب حرف خود را داد، دررا باز کرد و گفت:

ـ اطاق دخترهای من است. در نظر همهٔ مردم اطاق ساده‌ای است اما برای ایشان بهشت واقعی است. بسیار تمیز و فضادار است. ملاحظه می فرمائید: گیاهها، سنبل‌ها، کتابها، پرنده‌ها.

ناگفته نماند که این پرنده‌ها مجموعاً عبارت بودند از یك گنجشك بی‌دم که درقفس خود تلوتلو می‌خورد و شب پیش برای اینکه قفسی دراطاق باشد آنرا ازآشپزخانه آورده بودند.

ـ اینجا فقط توده‌ای از چیزهای کوچك هست که دختران جوان دوست دارند، نه چیز دیگر. آنان که دنبال تجملات کوچك روی زمین میدوند برای جستجوی آنها باید باینجا بیایند.

مستر پکسنیف اطاقی راکه برای مارتین تعیین شده‌است باونشان می‌دهد:

ـ منظرهٔ ظهر؛ دورنمای جالب... مفیدترین و گواراترین چیزهائی که می توان آرزو کرد، البته هیچ اشکالی ندارد، اگر مایل باشید چیزی باین وسائل استراحت اضافه کنید لطفاً بمن بگوئید. این میزها راحتی از بیگانه‌ها هم دریغ نداریم. وازشما بهیچوجه، مارتین عزیزمن.

مسلم است- وما این نکته را برای تقویت سخنان مستر پکسنیف می گوئیم که هرمشتری اجازهٔ بی‌حدی داشت براینکه هرچه هوس می کند بخواهد. چند جنتلمن جوان دراثنای پنج سال اخیر توانسته بودند تکمیل وسائل استراحت خودرا بخواهند وازاین درخواست آنها جلوگیری نشده بود.

وقتی دوباره پائین می‌روند شام حاضراست:

دو بطری شراب انگور رنگی قرمز وسفید وجودداشت. یك بشقاب ساندویچ، بسیار درازو باریك، یك بشقاب سیب زمینی، بشقاب دیگری از بیسکویت دریائی، ازنوعی که پیوسته کپك زده اماخوشمزه است، بشقابی از قاچهای کوچك پرتقال کمی نارس اما شکر پاشیده، وبالاخره نان خانگی کاملا روستائی...

... مستر پکسنیف گفت:

ـ دختران عزیزم، مارتین وسط شما دوتا می نشیند، ومستر پینچ هم

پهلوی من خواهد نشست . بافتخار مهمان تازه‌مان بنوشیم و بکوشیم که در کنارهم خوشبخت باشیم! مستر پینچ، اگر در دادن مشروب صرفه‌جوئی کنید، می‌رنجیم... ازهیچ چیز بی‌نصیب نمانیم.

و بیسکویتی برداشت و گفت :

ـ وای بر آن قلبی که هرگز شاد نیست. وقلب ما از آن قلبها نیست ؛ خدارا شکر ! (فصل پنجم)

پکسنیف با تملق و نیرنك موفق می‌شود که مورد لطف « مارتین‌چازلویت » پیر و ثروتمند قرارگیرد وبلافاصله «مارتین» جوان‌راکه با پدر بزرگش سرجنك دارد از پانسیون خود بیرون می‌کند. مردجوان باتفاق دوست خود «مارك تیلی» سوار کشتی می‌شود و بامریکا می‌رود ، سیاحتی‌که او در امریکا می‌کند به دیکنزفرصت می‌دهد تاکینه‌ای راکه ازسفر سال ۱۸۴۳ خود بامریکا نسبت بامریکائیان داشته است طی صفحات متعدد ظاهر سازد. قهرمان او به لندن برمی‌گردد . از طرفی « توم‌پینچ» هم‌که بالاخره ریاکاری «پکسنیف» راکشف‌کرده است او را ترك می‌گوید وبه‌لندن می‌آید .

درپایان رومان، هما نطوریکه شایسته است، حوادث داستان باپیروزی نیکان وشکست بدان پایان می‌یابد. « جونس چازلویت» جنایتکارکه نیرنك‌ها و جنایتهای متعددی مرتکب شده است ، در لحظه‌ای‌که باید مجازات شود خود را مسموم می‌سازد ؛ « پکسنیف » ریاکارکه پیش همه‌کس مغلوب و رسوا شده‌است در گوشهٔ دهکده‌اش مخفی می‌شود ؛ مارتین با پدر بزرك‌خودآشتی می‌کند وبا«ماری» خوب‌وصبورازدواج می‌کنند. «توم‌پینچ» هم خواهر خود «روت زیبا» را به دوستش « وستلاك » بزنی می‌دهد .

۳

از ادبیات روسیه

جنگ وصلح (۱۸۶۴-۱۸۶۹)

اثر: لئون تولستوی Tolstoi (۱۸۲۱ - ۱۹۱۰)

ترجمهٔ مهندس کاظم انصاری

حوادث این اثر بزرگ «تولستوی» ازسال ۱۸۰۵تا۱۸۱۳ اتفاق می‌افتد وخاتمهٔ آن تا ۱۹۳۰کشیده می‌شود . محل حوادث گاهی درمسکو و پترزبورک ، در محافل اشراف روسی است وگاهی درمیدانهای نبرد «استرلیتز» ومسکوا». یاشهرآتش گرفتهٔ مسکو ویادشتهای پربرفی که سربازان فرانسوی درآنها عقب‌نشینی می‌کنند و نابود می‌شوند. جنك وصلح رومان اخلاق وعادات، رومان روان‌شناسی و اخلاقی و رومان تاریخی است. خلاصه‌کردن و شرح مطالب این رومان‌که در آن پنج یا شش حادثهٔ جداگانه درهمی آمیزد امکان ندارد. دوقهرمانان اصلی کتاب عبارتند از«پی‌یر بزوخوف» که جوانی درشت هیکل وعینکی، ساده‌دل، باهوش وطرفدارچیزهای‌محال، جوانمردو ضعیف‌النفس است که پیوسته درپیچ وخمهای زندگی اجتماعی ، حسی و اخلاقی و دامهائی‌که این زندگی دربرابررفتار ناشیانه‌اش می‌نهد در تلاش است و می‌کوشدکه به‌ایده‌آل خودبرسد. ودیگر پرنس«آندره بالکونسکی» رفیق‌اوکه افسرآراسته‌ای‌است ومانند همقطاران خودزندگی‌کرده است امادرباطن ارزش بیشتری دارد. اوهم‌جوان است اما رنج‌کشیده است: زنش‌مرده وپسری برای او باقی‌گذاشته است . مدتی پس ازمرك زنش با «ناتاشاروستوف» دخترزیبا وجذاب وبانشاط نامزدشده‌است، اما«ناتاشا» خاطرخواه‌جوانی بنام «آناتول‌گوراگین» است که اورا بدنام می‌کندوترکش‌می‌گوید. آندره‌نیزاورا ترك‌می‌گوید. «پرنس‌آندره»که افسر برجسته‌ای‌است ودر«اوسترلیتز» بشدت زخمی‌شده است درسال ۱۸۱۲ دوباره برای‌دفاع ازمیهنش‌وارد خدمت می‌شود ودرنبرد مسکوا فرماندهی یك‌هنك پیاده را بعهده دارد .

دراینجا شرح‌گوشه‌ای ازنبردمسکوا را ازکتاب: «جنك‌وصلح» ترجمهٔ آقای مهندس انصاری نقل می‌کنیم :

گوشه‌ای از نبرد مسکوا

هنگ شاهزاده آندره درشمار قوای ذخیره‌ای بود که تا ساعت ۲ در پشت دهکده سیمونوفسکی زیر آتش شدید توپخانهٔ دشمن بدون فعالیت ایستاده بود. پس از ساعت ۱۲ این هنگ که بیش ازدویست تن از افراد خودرا از دست داده بود بکشتزار جو لگدمال شده یعنی بفضای میان دهکدهٔ سیمونوفسکی و آتشبار کوهستانی که آنروز هزاران نفر در آنجا کشته شده بودند ومخصوصاً درساعت دو بعد ازظهر باصدها توپ دشمن بمباران میشد حرکت کرد.

هنگ مزبور بی آنکه ازآن محل تکان بخورد یا یك تیر آتش کند، بازدر آنجا یك سوم دیگر ازافراد خودرا ازدست داد. توپها از پیش رو و مخصوصاً ازطرف راست درمیان دودی که پراکنده نمی‌شد می‌غرید وازمنطقهٔ اسرارآمیز دود که تمام فضای مقابل‌را فرامی گرفت، لاینقطع گلوله‌ها باصفیر شتابان ونارنجکها بازمزمهٔ آهسته بدانجا پروازمیکرد. پنداشتی گاهی برای استراحت یکربع ساعت سپری میشد وتمام گلوله‌ها ونارنجکها ازفرازهنگ می گذشت وآسیبی نمی‌رساند. ولی گاهی درظرف یك دقیقه چندین نفر از افرادهنگ‌را ازپای می افکند ودر نتیجه پی‌درپی بحمل مجروحین و کشتگان می‌پرداختند.

باهر گلوله‌ای که منفجر میگشت امید حیات برای کسانیکه هنوز کشته نشده بودند تدریجاً کمتر میشد.

گردانها بفاصلهٔ سیصدقدم ازیکدیگر ایستاده بودند اما بااین حال تمام افرادهنگ روحیهٔ واحدی‌داشتند. همه‌یکسان خاموش وعبوس وگرفته بودند وبندرت صدای گلوله ها وفریاد «تخت‌روان» برمی‌خاست‌وخاموش میشد. افرادهنگ قسمت اعظم‌وقت رابدستور فرماندهان روی زمین‌نشسته بودند. یکی کلاه جلودارش رابرمیداشت وبادقت و کوشش قیطانهای آنرا می گشود وبازمی‌بست دیگری گل‌خشك شده را باکف دست نرم میکرد وبا آن سرنیزه‌اش‌راصیقل میداد. سومی حمایل‌خود راجابجامیکرد ویا کمربندش رایکسوراخ بالاترمی انداخت، چهارمی بادقت و کوشش مچ‌پیچ‌خودرامی گشود ودوباره آنرا می‌بست و کفشش‌رامی پوشیدعده‌ای‌هم باکلوخهای زمین‌شخم خورده خانه‌های کوچك می‌ساختند یاساقه‌های کلش‌را بهم می‌بافتند. خلاصه همه کاملامستغرق دراین اشتغالات بنظر میرسیدند وهنگامیکه‌جمعی زخمی یا کشته میشدند وتخت‌روانها بدنبال یکدیگرراه میافتادیاد افرادقسمتهای دیگر ازخط

جبهه مراجعت می کردند وموقعیکه‌ازمیان دود تودهٔ کثیر دشمن‌دیده میشد،
هیچکس باین‌حوادث واوضاع توجه نمی‌نمود و آنگاه که توپخانه و سوار
نظام از مقابل هنگ می گذشت ونفرات پیاده نظام روس دیـده میشدند
تذکراتی بمنظور تشجیع وتشویق‌ازهرسو بگوش می‌رسید. اماحوادث‌خارجی
بسیار بی‌اهمیت که باجنگ هیچ ارتباط نداشت بیش‌ازهمه مورد توجه قرار
می گرفت، گوئی‌این حوادث‌عادی و روزمره سبب آسایش خیال این مردم
بودکه روحشان شکنجه میکشید. آتشباری از مقابل‌هنگ می گذشت اسب
یدکی یکی از ارابه‌های جعبهٔ مهمات پایش بیراق گیر کرده بود. ازصفوف
تمام هنگ یکسان فریاد کشیدند« آی اسب یدکی.. یراقش‌رامرتب کن.،
الان زمین می‌خورد ...آخ مثل‌اینکه نمی بینند» باردیگرتوجه عموم‌بسگ
کوچك قهوه‌ای رنگی بادم‌علم شده جلب شد که بیمناك در مقابل صفوف
میدوید وخدا می‌دانست که ازکجا پیدا شده‌است ولی‌ناگهان در اثرانفجار
گلوله‌ای‌در آن نزدیکی‌زوزه کشید ودمش‌را جمع کرده بکناری‌جست‌صدای
قهقهه‌ودادوفریاد ازتمام‌هنگ برخاست امااینگونه‌تفریحات ووسیلهٔ انصراف
خاطر یك دقیقه بیشترطول نمی کشید وافراد هنگ که بیش‌از هشت ساعت
بیکاروبی غذاباوحشت مرگ دست‌وگریبان‌بودند درآنجا ایستاده‌چهره‌های
رنگ باخته وعبوس ایشان هردم رنگ پریده‌تر وعبوستر میشد. شاهزاده
آندره درست مانند سایرافراد هنگ عبوس ورنگ باخته دستها را بپشت
گرفته وسررا پائین انداخته بود ودرمرتع کنار کشتزارجواز یك مرزتامرز
دیگر بالا وپائین می‌رفت نه‌کاری بود که انجام‌دهد ونه فرمانی که صادر کند.
همه‌کارها خودبخود انجام می گرفت. اجساد کشتگان را پشت‌صفوف هنگ
می‌بردند ومجروحین‌راحمل می کردند وصفوف پراکنده دوباره بسته‌میشد و
اگرگاهی‌سربازان می گریختند بیدرنگ شتابان‌مراجعت‌میکردند ولی‌چون
شاهزاده آندره نخستین وظیفهٔ خود می‌دانست که حس شهامت و مردانگی
سربازان را تحریك نماید وسرمشق ونمونه‌ای بایشان نشان دهد، خود در
میان صفوف قدم‌میزد امابعد متقاعد گشت که اونمی‌تواند باین‌مردم‌هیچگونه
سرمشقی نشان دهد وچیزی‌بآنان بیاموزد. زیرا اونیزدرست مانندهریك‌از
سربازان ناآگاهانه متوجه این‌هدف بود که جریان‌فکرخود را ازاین وضع
وحشتناك موجود منحرف‌سازد. پس‌درحالیکه‌پایش رابزمین‌میکشید وعلفها
را بصدا می آورد وبگردوغبارچکمه‌هایش می نگریست‌روی‌چمن‌راه میرفت.
گاهی گامهای بلندبرمی‌داشت‌و می کوشید روی‌ردپای‌علف‌چینها که‌درمرتع

باقیمانده بودقدم بگذارد وزمانی قدمهای خودرا میشمرد وحساب میکرد که چند مرتبه باید ازیك مرزبمرز دیگر برود تامسافت یك و رست را بپیماید گاهی گلهای افسنتین را که درشیارها روئیده بودمیکند واین گلها را با کف دستها میمالید ورایحهٔ تلخ وشیرین وتند آنرا بومیکرد . ازتمام افکار روز پیش او دیگر اثری باقی نمانده بود و بچیزی نمی اندیشید. بلکه باخستگی حس سامعه پیوسته بهمان صداهای ثابت گوش میداد ومیکوشید صفیر نارنجکها را ازغرش توپها تمیز دهد. بچهره‌های افراد گروهان اول که ازمشاهدهٔ آن سیرو بیزار بود می نگریست وانتظار میکشید. درحالیکه بصفیر گلوله‌ها که از منطقهٔ دود گرفته میرسید گوش میداد باخودمیاندیشید « یکی دیگر... باز پیش ماميآيد؛ یکی، دوتا، یکی دیگر افتاد!..» پس میایستادو بصفوف می نگریست « نه، ازاینجا گذشت . اما این یکی افتاد ». دوباره براه خود ادامه میداد، میکوشید گامهای بلند بردارد تاپس ازپیمودن شانزده قدم بمرز برسد .

صفیر وضربت ! درفاصلهٔ پنج قدمی اوزمین خشك زیرورو شد و گلوله ناپدید گشت . بی اختیار لرزشی بدو دست داد ! دوباره بصفوف سربازان نگریست و بخود گفت. بیشك بسیاری را از پای افکنده است. دراین موقع انبوه کثیری ازافراد در کنار گردان دوم جمع شدند . شاهزاده آندره فریاد کشید

ـ آقای آجودان ! نگذارید دورهم جمع شوند !

آجودان فرمان را اجرا کرد و نزدشاهزاده آندره آمد. ازطرف دیگر فرماندهٔ گردان سواره نزدیك میشد .

فریاد وحشت آلودهٔ سربازی بگوش رسید:

ـ مواظب باشید !

نارنجکی چون پرنده‌ای که هنگام پروازسریع صفیر میزند وسپس روی زمین می نشیند دردوقدمی شاهزاده آندره کنار اسب فرماندهٔ گردان آهسته سقوط کرد . اسب بی آنکه بپرسد :«آیا نشان دادن ترس ووحشت شایسته است یانه ؟» شیهه کشید و بخود پیچید و بکناری خیز برداشت ، نزدیك بود سرگرد را ازروی زین سرنگون سازد . یکمرتبه ترس ووحشت اسب بافراد سرایت کرد .

فریاد آجودان که روی زمین دراز کشیده بود برخاست :

ـ دراز کش !

شاهزاده آندره مردد ایستاده بود. نارنجك دود میکرد ومیان او و آجودان که روی زمین دراز کشیده بود، بین زمین شخم خورده ومرتع، کنار

بوتهٔ افسنتین، مانند فرفره می‌چرخید.

شاهزاده آندره در حالیکه با نگاهی پرامید و رشك آمیز برخلاف نگاههای پیشین خود بعلفها و بوته‌های افسنتین وحاشیهٔ دودی که از گلوله سیاه چرخان بیرون میجست می نگریست باخود میگفت: «آیا این مرك است نه، من نمی‌توانم، نه، من نمی‌خواهم بمیرم، من زندگانی را دوست دارم، این گیاهان، این زمین، این هوا را دوست دارم...» اودراین اندیشه بود اما ضمناً باین مسأله توجه داشت که چشمهای سربازان وافسران بعنوان سرمشق نگران اوست. پس بآجودان گفت:

ـ آقای افسر! خجالت بکشید. چه...

ولی سخنش راتمام نکرد چه ناگهان صدای انفجار برخاست. تکه‌های پولاد صفیرزنان باطراف پراکنده گشت. پنداشتی، قطعات جام پنجره خرد شده‌ای بزمین ریخته شد و بوی خفقان آور باروت برخاست وشاهزاده آندره بطرفی پرتاب شد. دستها را بالای سر برد و بر رو درغلطید.

چندافسر بجانب اودویدند، خونی که ازطرف راست شکمش جاری بود علفها راگلگون میساخت.

شاهزاده آندره راکه بشدت زخمی شده است بیك کلبهٔ دهاتی می‌برند و در آنجا عمل جراحی می‌کنند. دراطاق عمل تصادفاً در تخت مجاور او «آناتول‌گوراگین» خوابیده که پایش‌را بریده‌اند. شاهزاده بدیدن‌این‌مردکه مایهٔ‌جدائی اوبا ناتاشاشده بود، ودربرابردرد ورنج‌مشترکی‌که دارند حس‌وعاطفه تازه‌ای دردلش بیدارمی‌شود، به عشق وایمان می‌اندیشد واورا می‌بخشد. «ناتاشا» بسراغ‌شاهزاده‌آندره می‌آیدواز او بخشایش می‌خواهد وبه‌پرستاریش همت‌می‌گمارد. «پرنس» به‌املاك خود می‌رود. در آنجا ناتاشا و خانواده‌اش‌که از مسکوی ویران کوچ کرده‌اند مهمان «شاهزاده خانم ماری» خواهر بزرك‌آندره هستندکه دوستی محکمی با ناتاشا دارد. اماوضع مزاجی‌آندره‌رفته‌رفته بدترمی‌شود واودرمیان بازوان‌خواهرش ودختری‌که‌دوبارنزدیك بود شریك زندگیش‌گردد جان می‌سپارد. در همین اثنا «پی‌یربزوخوف» که باتهام شرکت درحریق مسکو بدست فرانسویان‌گرفتار ومحکوم باعدام شده است درآخرین لحظه بخشیده می‌شود. اوکه اززن هوسباز سابق خود جدا شده است پابند ناتاشا میشود وبااو ازدواج می‌کند. شاهزاده خانم‌ماری هم با «نیکلاروستوف» برادرناتاشا ازدواج می‌کند.

ناتورالیسم

Naturalisme

«ناتورالیسم»، به‌مفهوم فلسفی، به آن رشته از روشهای فلسفی اطلاق می‌شود که معتقد به قدرت محض طبیعت (Nature) است و هر گز طبیعت را آلتی در دست نظم بالاتری نمی‌شناسد.

از نظر ادبی - اگر مشخصات مکتبی را که فعلا باین نام مشخص شده است و اکنون مورد بحث ماست کنار بگذاریم - بیشتر به تقلید دقیق و موبموی طبیعت گفته می‌شود(۱). این نوع از ناتورالیسم نوعی ناتورالیسم بدوی و «کلاسیک» است که دنبالهٔ رئالیسم شمرده‌می‌شود، و اگر بخواهیم «گوستاو فلوبر» را نویسنده‌ای «ناتورالیست» بشماریم باید به این مرحله از ناتورالیسم نسبت دهیم.

اما «ناتورالیسم» بعنوان «مکتب ادبی» چهارچوبهٔ بسیار تنگ‌تر و محدود تری دارد و به مکتبی اطلاق می‌شود که **امیل زولا** Emile Zola (۱۹۰۲-۱۸۴۰) وطرفدارانش بنانهادند ومدعی شدند که هنروادبیات باید جنبهٔ **علمی** داشته باشد و کوشیدند که «روش تجربی» و «جبر علمی»

۱- گویا همین نکته است که عده‌ای را در کشور ما به اشتباه انداخته است. تا بدانجا که در تعریف ناتورالیسم می نویسند : « ناتورالیسم مکتبی است که فقط به وصف زیبائی‌های طبیعت می‌پردازد و زشتی‌ها را نادیده‌می گیرد.

را در ادبیات رواج دهند.

این مکتب قریب ده‌سال (از ۱۸۸۰ تا ۱۸۹۰) بر ادبیات اروپا حاکم بود و پس از آن نیز، با اینکه بصورت مکتب ادبی متشکلی باقی نماند. تأثیرش در آثار بسیاری از نویسندگان قرن بیستم آشکار است، چنانکه می‌توان گفت عده‌ای از نویسندگان معاصر اروپا و امریکا از آثار پیشوایان ناتورالیسم الهام می گیرند.

زولا معتقد بود که رومان نویس درعین‌حال باید دانشمند باشد و ادعا می کرد که خود او نیز «رومان علمی» می‌نویسد. دراین ادعا بیشتر به تعبیر ناروائی از روش فلسفی Positivisme (فلسفهٔ تحققی) متکی بود. بانی این روش فلسفی **اوگوست کنت** Auguste Conte وتعمیم دهندهٔ آن در هنر وادبیات **هیپولیت تن** Hippolyte Taine بود. «تن» عقیده داشت که هنر وادبیات بهمانگونه که زندگی بوسیلهٔ علوم طبیعی مورد مطالعه قرار می گیرد باید باقوانین علمی تطبیق کند. انتقاد باید مانند علم **داروین** ویا **کلود برنار** علمی « پوزیتیف » باشد. می گفت : همان طور که دربارهٔ قوت شیر ویا چالاکی گوزن قضاوت میکنیم. در بارهٔ اثریك نویسندهٔ بزرگ نیز باید بهمان ترتیب حکم کنیم. هر نویسنده تحت تأثیر نژاد خویش ومحیطی که در آن متولد شده وزندگی کرده است وتحت‌تأثیر عوامل دیگر دارای خمیرهٔ اصلی میشود. یعنی می‌توان گفت آنچه نویسنده بوجود می‌آورد ، باجبار بعواملی وابسته است وفکر انسان از قوانین نیرومندی که رفتار او را تعیین می‌نماید اطاعت میکند. مثل اینست که درخت‌معینی حتماً باید میوهٔ معینی بدهد.

امیل زولا وطرفداران اوخواستند که رومانها ونمایش نامه‌های

خودرا به‌پیروی‌ازاین اصل بنویسند. ازاینرو، رفتاراشخاص راتابع اراده وتصمیم آنهانمی‌شمردند، بلکه‌معتقد به‌**جبر** (Déterminisme) علمی بودند. می گفتند که مطابق قوانین علمی حوادثی که‌دردنیا اتفاق می افتدتحت تأثیر بعضی‌علل جبری‌است. مطابق این‌جبر که‌اساس‌علوم‌فیزیکی‌است، پیوسته ازشرائط معینی نتایج‌معینی بدست می‌آید ودرعلم برای‌امکان‌و تصادف جائی نیست.

ناتورالیستها این‌قانون کم‌ارزش‌علمی‌راشامل وضع‌روحی‌اشخاص نیزمی کردندوادعا داشتند که کیفیات روانی‌ورفتاراشخاص‌رادراجتماع شرائط جسمی آنها تعیین میکند. می گفتند روانشناسی‌ارتباط مستقیم‌با فیزیولوژی‌دارد وفکروهیجان، تظاهرطرز ساختمان دماغی‌وعضوی‌هر کس‌است. دراین مورد تأثیر **کلودبرنار** در زولا بسیار زیادبود. «زولا» ازاثر کلود برنارتحت‌عنوان «Introduction à l,étude de la médecine expérimentale (1865)» (مقدمه‌ای برطب تجربی) الهام گرفت‌وخود در سال ۱۸۸۰ کتابی تحت عنوان Le Roman expérimental (رومان‌تجربی) نوشت واصول عقـایـد خودرا در بارهٔ ادبیات بیان کـرد. زولا در این کتاب، اغلب‌مطالبی را که‌کلودبرنار دراثر‌تحقیقی‌خودنوشته‌بودتکرار کرده‌است. زولااساس نظریهٔ خودرا بااین جمله بیان‌می کند: «کسی که ازروی تجربه‌کارمی کند، بازپرس طبیعت‌است.» ومی گوید: «رمان عبارت از گزارشنامهٔ تجارب وآزمایشها است!» بااین‌ترتیب معتقد است که نویسنده باید تخیل‌رابکلی کناربگذارد زیرا: «همانطور که سابقاً می گفتندفلان نویسنده دارای‌تخیل‌قوی‌است، من‌می‌خواهم ازاین پس بگویند که دارای حس‌واقع بینی‌است. چنین تعریفی دربارهٔ نویسنده

بزرگتر و درست‌تر خواهد بود.»

اما این مشاهده و دید درعین حال باید باتجربه توأم باشد، یعنی نویسنده حالاتی را درنظر بگیرد که بتواند روابطی را درمیان دو وضع مختلف یك پدیده نشان‌دهد. همین روش تجربی است که کلودبرنارمی‌خواست دربررسی پدیده‌های زیست‌شناسی و تطبیق آنها باعلم‌طب وارد کند. «زولا» درکتاب «رومان‌تجربی»، روش‌تجربی را برای رومان نویس‌ها چنین تشریح می کند: «رومان‌نویس‌هم تماشاگر است وهم‌اهل‌تجربه. بعنوان‌تماشاگر، حوادث‌را آنطور که مشاهده کرده‌است، بیان‌می کند. برای‌این کارنخست‌مبداء عزیمت‌را معین می کندو برای‌حرکت‌اشخاص وپدیده‌های داستان خود زمین محکمی درنظرمی گیرد. بعد بعنوان‌اهل تجربه، بنای تجربه‌را می گذارد. یعنی می‌خواهم بگویم‌قهرمانهای‌خود رادرداستان‌مخصوصی بکارو امیدارد که درآن، توالی‌حوادث‌بصورت‌نتیجهٔ جبری پدیده‌های مورد مطالعه جلوه کند.» درجای دیگری می گوید: «رومان ناتورالیستی آزمایشی واقعی‌است که رومان‌نویس بااستفاده از تجارب خودروی افراد بشر انجام می‌دهد.»

بکاربردن‌این‌روش‌ایجاب‌می کند که دنیای اخلاقی‌بصورت‌مادی وماشینی‌ادراك شود و «زولا» چنین فرض می کند که: «دنیای بشری‌نیز تابع‌همان‌جبری است که برسایرموجودات طبیعت حکمفرماست.» این عقیده، که‌پایهٔ‌فلسفی ناتورالیسم‌ادبی‌شمرده‌می‌شود، بیش‌ازهرچیزدیگری سروصدای دشمنان زولا را بلند کرد. این‌عده همچنین زولا را بسبب تشبیه‌کاررومان‌نویس‌به‌آزمایشهای‌دانشمندان‌عیب‌می کردند. زیرارومان نویسی که‌روش‌تجربی درپیش‌می گیرد، بیشترشبیه‌دانشمنداست‌تاشاعر وهنرمند. ازگفتهٔ خود زولا بهتر می‌توانیم به مطلب فوق پی‌ببریم.

«اکنون علم وارد قلمرو ما می شود. ما رومان نویسان در این مرحله از کار مان تشریح کنندگان وضع فردی و اجتماعی بشریم. همانطور که فیزیولوژی دان دنبالهٔ کار فیزیك دان و شیمی دان را گرفته است، ما هم با مشاهدات و تجار بمان کار فیزیولوژی دان را دنبال می کنیم... خلاصه، همانطور که شیمی دان یا فیزیك دان، روی مواد بی جان کار می کند و فیزیولوژی دان اجسام زنده را مورد آزمایش قرار می دهد، ما هم باید روی صفات و مشخصات و هوسها و تهورات و رفتار و عادات افراد و اجتماعات بشری کار کنیم.»

اولین اثری که «زولا» بر اساس این نظریه تجربی و «جبر علمی» نوشت «ترز راکن» «Thérese Raquin» است. زولا در مقدمه این کتاب چنین می نویسد: «در ترز راکن مشخصات اخلاقی و روحی اشخاص را تشریح نکردم بلکه به تشریح وضع مزاجی آنها پرداختم. عشقهای قهرمانان من ارضای احتیاجی است. قتلی که مرتکب می شوند نتیجه زنای آنهاست و همان طور که گرگ ها کشتن گوسفند را گردن می نهند آنها هم این نتیجه را می-پذیرند. و بالاخره چیزی که مجبور شده ام آنرا پشیمانی بنامم، زائیدهٔ بی نظمی سادهٔ عضوی و سرکشی اعصاب تحریك شده و ناراحت آنهاست.» و درجای دیگر چنین می گوید: «هدف من بیش از هر چیز هدف علمی بود. من اغتشاشات عمیق مزاج دموی را در برخورد با طبع سودائی نشان دادم... من با کمال سادگی، همان کاری را که جراح روی اجساد انجام می دهد، روی دو موجود زنده انجام دادم.»

باین ترتیب «زولا» نشان می دهد که چگونه تحت تأثیر عده ای از زیست شناسان و فلاسفهٔ درجه دوم و عادی قرار گرفته است.

مسألهٔ وراثت

مساله دیگری که ناتورالیستها وارد رومانهای خود کردند و با اصرار زیاد بر آن تکیه زدند، تأثیر وراثت

در وضع روحی اشخاص بود. زیرا معتقد بودند که شرائط جسمی وروحی هر کسی ازپدر ومادرش باورسیده است .

درمورد مسألهٔ وراثت، «زولا» از **«لوکا»** Lucat و کتاب اوتحت عنوان Le traité de l'Hérédité **(رسالهٔوراثت)** الـهام گـرفت و بـر اساس این نظریه بمجموعه‌رومان‌معروف **روگون‌ماکار** Rougon Maquart را دربیست جلد تحت‌عنوان«تاریخ‌طبیعی واجتماعی یك‌خانواده‌درزمان امپراطوری دوم» نوشت. دراین سلسلهٔ کتابها زولازند گی‌یك خانوادهٔ کوچك راتشریح کرده وشجره نامه‌ای‌برای‌فرزندان این‌خانواده‌تهیه نموده‌وآنهارا به‌شاخه‌های متمایزی تقسیم کرده‌است .

داستان این‌سلسلهٔ کتاب، عبارت از رشد و تکثیرشاخه‌های این شجره‌است. درنظراول‌شباهتی بین‌افراد این‌خانواده نمی‌توان‌یافت‌ولی درباطن رشتهٔ محکمی آنهارا بیکدیگر بسته وشبیه بهم ساخته است. فرزندی که‌درنتیجهٔ رابطه‌نامشروع ازمادری‌بدکاره بدنیامیآیدالکلی و جنایتکارمی‌شود ودرمورد دیگران نیزهمین شرایط صادق است .

مشخصات آثار ناتورالیستی

نویسندهٔ ناتورالیست که میخواهد به‌پیروی‌این اصول‌اثر خودرا بوجود بیاورد، معتقداست که‌باید درست مانندیکنفردانشمندومتخصص شروع بکار کند. البته‌قهرمان این نویسنده، بیش‌ازآنکه یکنفرانسان‌بامشخصات اخلاقی‌وسجایای روحی مخصوص اشرف مخلوقات‌باشد، موجودی‌است ماشینی که تقریباً ازخود اراده‌ای ندارد وتحت تأثیروضع مزاجی‌وارثی وعوامل دیگری ازاین‌قبیل، مجبوربه‌انجام کارهای‌معینی‌است. نویسنده هرقدر بیشتر درجزئیات‌رفتاراودقیق‌شودوبهتر آنهاراتحلیل کند، درکاوش

علمی خویش جلوتر می رود . اثری که با چنین روش و برای چنین منظوری بوجود می آید، دارای مشخصاتی است که ما در ذیل قسمتی از آنرا ذکر میکنیم :

۱ــ در اثر ناتورالیستی فرد یا اجتماع بشری دارای هیچگونه مزایا وسجایای اخلاقی نیست و اگر هم چنین مزایائی در او دیده شود، حاصل ارادهٔ خود او نیست، بلکه زائیدهٔ قوانین علمی و عوامل طبیعی است. از اینرو در اجتماع نیز مانند طبیعت ، بجز تنازع بقا و « داروینیسم» ساده‌ای که تمام آرمان‌ها و عواطف را درهم می شکند، هیچ چیز دیگر وجود ندارد . باین ترتیب در آثار ناتورالیست هــا مردم اختیاری از خود ندارند و اراده و تصمیم برای نویسندگان ناتورالیست کلمات نامفهوم و بی موردی است. آنچه ناتورالیست‌ها دربارهٔ اجتماع شرح می دهند، یأس آور است. نه به‌دین و مسلك اعتماد دارند و نه به حکومت و تشکیلات اجتماعی. همه‌جا بدی و ریا و خیانت و تیره‌روزی بچشم می خورد و انسانهائی که از آزادی اراده محروم‌اند، در زیر غل و زنجیر جبر و شرائط جسمانی و ارثی دست و پا می زنند.

۲ـ در رومان ناتورالیستی توجه زیادی به ذکر جزئیات مبذول می شود و نویسندهٔ ناتورالیست کوچکترین حرکات و رفتار قهرمانان خود و همچنین جزئی‌ترین مشخصات آنهارا از نظر دور نمی دارد. ولی این تشریح جزئیات از نوع آن تشریحی نیست که مثلا **بالزاك**، نویسندهٔ بزرك رئالیست، از «پانسیون مادام ووکر» (باباگوریو) کرده‌است. زیرا همانطور که گفتیم نویسندهٔ رئالیست بدین منظور دست به تشریح جزئیات محیط می زند که خواننده بتواند به تأثیر آن محیط در قهرمان داستان و در حوادث کتاب پی ببرد، ولی تشریحی که نویسندهٔ ناتورالیست می کند بیشتر نظیر تحقیق پزشکی

وعلمی است ونویسنده می خواهدازآن برای نتیجه گیری بنفع کارعلمی خویش استفاده کند. یعنی تقریباً می توانیم بگوئیم که«ناتورالیسم»عبارت ازهنر نوشتن آثاری است که بیشتر به یك ورقهٔ «مشاهده» (Observation) پزشکی شباهت دارد . و حتی دراغلب موارد این تشریح مفصلی که از جزئیات بعمل آمده است زائد و بیمورد است و هیچگونه رابطه‌ای با واقعیت داستان ندارد .

۳ــ وضع جسمانی بعنوان اصل پذیرفته‌شده است ووضع روحی را باید اثروسایه‌ای ازآن بشمار آورد. یعنی تظاهرات روحی، نتیجه‌ای از شرائط جسمی است .

پس همهٔ احساسات وافکارانسانها نتیجهٔ مستقیم تغییراتی است که در ساختمان جسمی حاصل می شود و وضع جسمی نیز بنا به قوانین وراثت، از پدر ومادربه اورسیده است. یعنی اگر دریکی ازاجداد نقص ویااختلال جسمی وجود داشته باشداین نقص رفته‌رفته زیادشده ازنسلی بنسل دیگر می رسد وباعث می گردد که نسلهای بعدی الکلی یافاحشه شوندویانقصهای روحی دیگری پیدا کنند .

٤ــ درآثارناتورالیستی اغلب مکالمهٔ اشخاص به‌همان زبان محاوره آورده می شود. ونویسند گان ناتورالیست می کوشنددرنقل مکالمهٔ هر کسی، همان جملات و تعبیراتی رابکاربرند که خوداو استعمال می کند. البته منظورشان ازاین کاراینست که هرچه بیشتر به طبیعت وواقعیت وفادار بمانند. می توان گفت ناتورالیست هااولین کسانی بودند که آوردن زبان عامیانه را درآثارادبی رایج کردند وپس ازآنها نویسند گان دیگرنیزاین سبك را ادامه دادند .

«گروه مدان»
Le groupe de Médan

در تاریخچهٔ ناتورالیسم فرانسه ، تشکیل گروه «مدان» اهمیت زیادی دارد.

امیل زولا که در آن روزگار با تهیدستی و فقر شدیدی دست بگریبان بود بالاخره با انتشار آثاری نظیر «آسوموار» L, Assommoir پول کافی بدست آورد و توانست ملکی بنام «مدان» Médan بخرد. درین زمان زولا از طرفی در معرض حملات شدیدی قرارداشت و از طرف دیگر عده‌ای از نویسندگان جوان به حمایت از او برخاسته بودند. این عده که برای دفاع از پیشوای خود بر گرد او جمع می‌شدند و جلساتی تشکیل می‌دادند عبارت بودند از **پل الکسی** P. Alexi (۱۹۰۱-۱۸۴۷) که همشهری زولا و از مردم «اکس» بود و یگانه کسی بود که تا آخر به زولا و روش او وفادار ماند، **گی دوموپاسان** Guy de Maupassant (۱۸۹۳-۱۸۵۰) که دوست «فلوبر» بود و فلوبر او را باخود پیش زولا آورد و با او آشنا ساخت ، هانری سئار Hanry cèard (۱۹۲۴-۱۸۵۱) ، **هویسمان** Huysmans (۱۹۰۷-۱۸۴۸) و **لئون هنیک** L. Hennique (۱۹۳۵-۱۸۵۱). این نویسندگان جلساتشان را در خانهٔ زولا در پاریس و دربهار و تابستان درملك « مدان » تشکیل میدادند . این عده برای اینکه به کمك هم به پیروی از روش مکتبشان اثری ایجاد کنند تصمیم به انتشار کتابی گرفتند. این کتاب مجموعه داستانی بود بنام «شبهای مدان» Les Soirées de Médan که هریك از داستانهای آن را یکی از نویسندگان مزبور نوشته بود و درهمین مجموعه بود که موپاسان داستان معروف «بول دوسویف» Boule de Suif خودرا انتشار داد. این مجموعه در سال ۱۸۸۰ بامقدمهٔ تند و پرسروصدائی از امیل زولا منتشر شد . و بدنبال آن بود که زولا مقالات و نظریات و آثار انتقادی خودرا انتشار داد و اصول

عقاید خودرا بیان کرد.

عقایدی چند ...

درسال ۱۸۷۸ «گوستاوفلوبر» ضمن نامه‌های متعددی به‌عقاید زولا اعتراض کردونوشت: تعجب می کند ازاینکه چرادوست نویسنده‌اش نمی‌تواند ببیند که در «تجارب» اوهیچ چیزجبری نیست بلکه‌هرچه وجود دارد همانست که‌خود او بمیل‌خود وارد کرده وآنچه نوشته‌همانست که دلش‌خواسته است آنطور باشد.

درنامه‌ای که «هانری‌سئار» درسال ۱۹۱۸ انتشار دادچنین نوشت: «وقتیکه من کتاب «مقدمه‌ای برطب‌تجربی» اثر «کلودبرنار» را برای مطالعه به‌زولادادم می خواستم به‌او که ادعامی کردکارنویسنده بایدنظیر کاردانشمندباشد نشان‌دهم که طرزکاردانشمندان چه‌اندازه دقیق‌وحساب شده‌است. وباتذکراشتباهات متعددی که‌معمولاممکن است‌درطرزتفکر نویسند گان‌دیده‌شود، می خواستم اوراازعواقب‌چنین‌تصمیمی برحذردارم. کوشیدم به‌اونشان‌دهم که‌حتی‌در کتابهای‌خوداووقتیکه‌قهرمانان‌داستان همدیگررا دوست‌یادشمن‌دارند، بهم‌نزدیك یاازهم دورمی‌شوندبهیچوجه ازاصول وقوانین علمی‌پیروی‌نمی کنند، بلکه‌قلم نویسنده‌است که‌بطور اختیاری هررفتاری را که‌بخواهد بآنها می‌دهد.»

دربارهٔ‌این‌نامه «رنه‌دومنیل» R. Dumesnil نویسندهٔ کتاب «رئالیسم» چنین‌می گوید: «اگرامیل‌زولانصیحت «هانری سئار» را گوش‌می کرد، کتاب «رومان تجربی» رانمی‌نوشت وباینصورت شایداثرخودرا ازاینکه آلت نظریات‌علمی‌غلطی باشد وخواندن‌آن پس‌ازده‌هاسال‌مایهٔ‌ناراحتی خوانند گان‌شود، نجات‌میداد. این‌نظریات‌عادی وابتدائی برروی‌اثرزولا که بخودی‌خودوخارج ازاین‌بحث‌هادارای‌ارزش واعتباری‌است، سایه‌ای

می‌اندازد . » دریادداشتهای «برادران گنکور» بتاریخ ۱۹ فوریه ۱۸۷۷ مطالب ذیل دیده میشود :

« فلوبردست به حملهٔ شدیدی زده وهمهٔ نظریات و معتقدات و کارهای امیل زولا راباد حمله گرفته است. وزولا به‌او تقریباً چنین جواب میدهد: «شماهاثروت کوچکی دارید که ازاشکالات زیادی نجاتتان میدهد اما من مجبور بودم هر گونه کتابی بنویسم! آری، نوشته‌های ناچیز!... آه خدای من، من هم مانندشما کلمهٔ «ناتورالیسم» رامسخره می کنم، اما با وجود این آنراتکرار خواهم کرد، زیرا به‌هر چیز بایداسم تازه‌ای داد تا مردم آنرا تازه تصور کنند ... من نخست میخی برداشتم وروی سرمردم گذاشتم، سپس چکشی بدست گرفتم وبایك ضربت، میخ رایك سانتیمتر درسرمردم فروبردم، سپس باضربهٔ دیگری میخ رابه اندازهٔ دوسانتیمتر داخل مغزاو کردم... چکش من همان جاروجنجال درروزنامه‌ها وسروصدائی است که دربارهٔ آثارم راه می‌اندازم...»

دانیل مورنه Daniel Mornet نویسندهٔ «تاریخ ادبیات فرانسه» در بارهٔ ناتورالیسم چنین می گوید: «ازچنین مسلك ادبی که‌متکی براصول علمی تردیدآمیز وبچگانه‌ای بود، فقط رومانهای مضحکی ممکن بود بوجود آید. اما زولاچنان نبوغ شعری وچنان مخیلهٔ قوی دارد که خیلی برتر ازاین نظریات بیهوده قرار گرفته‌است... زولاقدرت مشاهدهٔ فوق العاده‌ای دارد واگر نتوانسته‌است به مشخصات اخلاقی و روحی قهرمانان خود توجه داشته‌باشد، درعوض، محیط خارج‌راخوب مشاهده وتشریح کرده‌است. مثلادر **آسوموآر** رختشویخانه‌را ودرفصل «اعتصاب»از کتاب **ژرمینال** Jerminale جوش وخروش وقیام کارگران معدن راباتوانائی عجیبی مجسم می سازد . . . ولی در سایر نویسندگان ناتورالیست ، دیگر اثری از

سبک «زولا» باقی نمانده است واغلب آنها دوباره به رئالیسم گرائیده اند
این عده فقط کوشیده اند که از میان عرف و عادت مردم ، آنچه به
هوسها وتمایلات جنسی نزدیک‌تر است، یعنی اغلب فسادها و بدیهای آنها
را تصویر وتشریح کنند .»

گذشته از آن، خود زولا نویسندهٔ مبارزی بود، یأس ونومیدی در
اوراه نداشت وبه‌جبری که در کتابهای خود آنهمه بر آن تکیه کرده بود
تسلیم نمی‌شد. بزرگترین دلیل این موضوع حادثهٔ « دریفوس » بود که
زولا برای نجات متهم بیگناهی در برابر زمامداران فاسد وسرمایه‌داران
قلدر عصر خود قیام کرد وفریاد «متهم می‌کنم» او دنیائی را به‌لرزه در آورد.

آیا می توان رئالیسم وناتورالیسم را باهم مخلوط کرد ؟

ناتورالیست‌ها با این ادعا پا به میدان گذاشتند که
می‌خواهند رئالیسم را کاملتر کنند و آنرا از جنبه‌های
رومانتیک تصفیه نمایند. از اینرو نظریه‌های غیر
عادی خویش را هم به‌حساب رئالیسم گذاشتند.
چنانکه هنوز هم اغلب نویسندگان تاریخ ادبیات،
ناتورالیسم را صورت کاملتر ودقیقتری از رئالیسم می‌شمارند وازاین دو
مکتب فقط تحت عنوان «رئالیسم» بحث می‌کنند. ولی ما با تعریفی که در
فصل گذشته از رئالیسم کردیم نمی‌توانیم نویسنده‌ای را که قادر به‌قضاوت
دربارهٔ حوادث داستان خویش ونتیجه گیری از اثر خود نیست ونیز در نتیجهٔ
اعتقادی که به‌یک رشته اصول علمی تردید آمیز وبچگانه دارد وازتشخیص
درست علل حوادث عاجز است، رئالیست بنامیم.

گذشته از آن، نویسندگان رئالیست نمونه‌های مختلف مردم را از
اجتماع خود می‌گرفتند ودر آثار خود نمایندهٔ مشخص آنها را با قدرت وهنر

قابل‌ستایشی که‌داشتندمی آفریدند. مثلادرمیان تیپهای« کمدی‌انسانی»
بالزاك قهرمانان‌جاودان‌وبرجسته‌ای‌مثل **کوزین‌بت‌وگراندہ و وترن**
وجوددارند. ولی‌زولا وپیروان‌او « تیپیزاسیون » راکاری رومانتیك می
شمردند، ازاینرو قهرمانان آنها جنبهٔ کلیت وشمول ندارندبلکه هریك
افرادی‌هستند که‌براثر توارث وساختمان‌جسمی، مجبور به‌انجام‌کارهائی
می‌شوند . ازاینرو باید گفت که اصلا نویسندهٔ ناتورالیست نمی‌تواند
دخالتی درجریان حادثهٔ داستان‌خود داشته‌باشد، بلکه‌حادثهٔ داستان که
درنتیجهٔ پاره‌ای‌علل اجباری روی داده است، مستقل از ارادهٔ نویسنده
بسوی‌نتیجه‌ای که بایدبه‌آن برسد میرود.

درعالم تئاتر

ناتورالیستها‌برای کسب‌پیروزی‌درعالم‌تئاتر‌تلاش
بسیارزیادی کردندوبا اینکه‌دراین‌عرصه‌موفقیت
بارزی‌بدست‌نیاوردند ولی‌درهرحال جای‌پائی‌ازآنان باقی‌ماند. رومان
نویسان ناتورالیست احساس کردند که حتماً لازم است درعالم‌تئاتر‌نیز
مانند «رومان» کسب پیروزی‌وموفقبت کنند، وطبعاً برای‌اقدام دراین
موردهیچکس‌دیگری راشایسته‌ترازخودشان ندیدند. به‌این‌ترتیب‌فکر
نوشتن نمایشنامه در مغزشان رسوخ کرد و بترتیب **گنکور و زولا و**
آلفونس‌دوده وموپاسان و ژول رنار استعداد خود را دراین زمینه
آزمودند. ولی هیچکدام نتوانستند -حتی‌نصف‌موفقیتی راکه‌در رومان
نویسی بدست‌آورده بودند ، کسب کنند . علامت مشخص نمایش‌های
ناتورالیستی این‌بود که به‌دکور و لباس اهمیت فوق‌العاده زیادی داده
می‌شدونویسندگان‌می‌خواستند جزئیاتی‌راکه‌دررومانهای خوددرمورد
هرچیزی‌شرح میدادند، درنمایشنامه بوسیلهٔ دکورولباس نشان‌دهند
ولی‌مسلم‌است که‌این‌دستاویزها‌بهیچوجه‌نمی‌توانست‌جای‌پرداختن

به‌جزئیات وتفصیلات زیادی را که دررومانهای ناتورالیستی دیده‌می‌شد، بگیرد.

آنچه مسلم است اگر **هانری بك** H. Becque نمایشنامهٔ معروف خود بنام Les Corbeaux (کلاغان) را نمی‌نوشت ، امروز درهیچ تاریخ ادبیاتی ازتئاتر ناتورالیستی نامی برده‌نمی‌شد. «کلاغان» داستان‌زن‌یك کارخانه‌دارثروتمند است که باتفاق سه‌دخترش درمیان کلاهبرداران و حقه‌بازان افتاده‌است، وبالاخره یکی ازدختران‌اومجبورمی‌شود که با یکی ازآن‌اشخاص پست ازدواج کند .

ولی البته «هانری بك» ازپیروان «زولا» واز طرفداران مکتب علمی وتجربی اونبود. بلکه‌ناتورالیسم مخصوص بخود داشت وپیوسته می کوشید که ازروش خود دفاع کند ومی گفت: «من‌چندان‌علاقه‌ای ندارم که به‌قاتلان ومصروعان وباده نوشان وفدائیان ارثیت‌وقربانیان نسل بپردازم.» ودربارهٔ نظریه‌هائی که زولا ودوستانش برای‌ناتورالیسم بیان کرده‌اند عقیده‌داشت که حقیقت احتیاجی‌به‌تئوری‌ندارد، وعبارت ازچیزی‌است که‌انسان می‌بیند واحساس‌می کند وآنرابدون‌احتیاج به عرف وقاعده‌ای‌بیان می کند .

بطورکلی مبارزات پر حرارت ناتورالیستها در عالم تئاتر گرچه خود باموفقیت زیادی پایان نیافت وآثاربرجسته‌ای ازآنان باقی‌نماند ولی نباید فراموش کرد که آزادی عمل زیادی‌برای نمایشنامه‌نویسان آینده فراهم‌ساخت ودرنتیجهٔ کوششهای فوق‌العادهٔ همان نویسندگان است که امروزه نمایشنامه های **ژان آنوی** J.Anouilh و **مارسل امه** M.Aymé و **ژان پل سارتر** J.P. Sartre و **آلبر کامو** A. Camus باموفقیت درتئاترهای بزرگ بازی می‌شود .

روش دیگر نویسندگان ناتورالیست

حتی نویسندگانی که باخودزولا همکاری داشتند وازاو پیروی می کردند، اصول فلسفی وعلمی اورا موردتقلید قرارندادندوفقط ازروش ادبی او پیروی کردند ودیگردرپی آن بر نیامدند که بدنبال شجرهٔ ارثی اشخاص بروندوزندگی وراث اشخاص الکلی وعصبی را موردمطالعه قراردهند، ونخواستند که رومان خودرابصورت رسالهٔ علمی دانشمندانه دربیاورند ونوشتن آنراتجربه‌ای برای علم فیزیولوژی اجتماعی بدانند. بلکه درهمان روش ادبی که خود زولا هم ازنویسندگان رئالیست نظیر **فلوبر وگنکور** گرفته بود ، افراط ومبالغه کردند. این نویسندگان ادعا کردند که در رومان هرگونه فرض وتصوری دروغ محض است؛ ازاینرو بجز آن چیزهائی که با کمال دقت مشاهده شده است، هیچ چیزدیگری را نبایدوارد رومان کرد، حتی حوادث عجیب ونادری راهم که درزندگی واقعی اتفاق می‌افتد، نبایدبه کتاب خویش راه داد، زیرا چنین حوادثی بیشتر شباهت به دروغ دارد. محتوی رومان بایدعبارت ازحوادث روزمرهٔ عادی وپیش پاافتادهٔ زندگی باشد، بایدازهمین چیزهائی باشد که نه آغازدارند ونه پایان ، حوادثی که همیشه ودرهمه جا وبرای همه کس اتفاق می‌افتد . اینرا هم اضافه کردند که زندگی روزمرهٔ همه کس ازغرائز ناچیز یاپست ویاازرشتی‌ها تشکیل شده‌است. زیبائی وخصال نیکو، یاخیال وتصوری بیش نیست و یااگر هم واقعیتی داشته باشد، استثنائی ونادراست ونمی‌تواند موضوع رومان قرار گیرد. رومان باید پستی‌ها و دو روئی‌های مزورانهٔ زندگی اجتماعی راکه براساس معایب وخودخواهی‌ها بنا شده‌است، نشان دهد. اهمیت وزیبائی رومان بسته به اینست که بیشتر به زشتی وبی‌ارزشی دنیا

وفادار بماند. ازاینرو پیروان زولا که اصول مکتب علمی وتجربی او را فراموش کرده بودند، بصورت نویسندگان رئالیستی در آمدند که کارشان بافراط کشیده بود وفقط نغمهٔ زشتی‌ها و بدیهارا سازمی کردند.

باین ترتیب گذشته ازعدهٔ زیادی که بمخالفت باناتورالیسم برخاسته بودند و بانوشتن آثار متعدد اخلاقی و ایدآلیستی وعلمی و تاختن به ناتورالیستهامی کوشیدند بنای این مکتب رادرهم بریزند، خودنویسندگان ناتورالیست نیزاصول مکتب خویش را انکار کـردند و تا اندازه‌ای به رئالیسم «فلوبر» و «گنکور» عودت نمودند.

دراین میان بیانیه‌ای نیزتحت عنوان «بیانیهٔ پنج نفر» Le Manifeste des Cinq منتشر شد ودر آن پنج تن ازنویسندگان جوان زولارا بشدت مورد حمله قراردادند وادعا کردند که پیشوای ناتورالیسم روز بروزاز برنامهٔ خود قدم فراتر می‌نهد بطوریکه ناتورالیسم‌را بصورت آشیانهٔ مسائل مستهجن درآورده است وفریاد برداشتند که بایدهرچه زودتر بدادنسل جوان رسید که «فرداخیلی دیراست!»

امااین بیانیه که شامل حملهٔ مستقیم به «زولا» بود موفقیتی کسب نکرد؛ حتی دشمنان زولاهم روی موافقی به آن نشان ندادند.

تأثیر ناتورالیسم

اکثر نویسندگان که سنگ ناتورالیسم‌را به‌سینه میزدند بزودی ازاصول آن رو گرداندند. بجای توصیف وتشریح «حقیقت حقیر زندگی» هریك به‌شیوهٔ خود دست بدامن تغزلات شاعرانه زدند ودوروئی اجتماع وتزویر و سالوس طبقهٔ حاکم را به‌پای میز محاکمه کشاندند. با هزاران نمونهٔ گوناگون موضوع «بول‌دوسویف»(۱) موپاسان رادر آثارخودپروراندند

۱ - به «نمونه‌های ناتورالیسم» در پایان این فصل مراجعه شود.

واشخاص «متقی و پرهیز گاری» را نشان دادند که هنگام نیاز به زن فاحشه‌ای رومی زنند و پس از رفع نیاز اورا به باد ناسزا می گیرند.

طرفداری یك جانبهٔ این «ادبیات بیطرف» بزودی آنرا از چشم مردم انداخت و پس از آن از ناتورالیسم تقریباً بجز تمایلات رئالیستی آن، چیزی باقی نماند. با اینحال ناتورالیسم با همهٔ خامی و نارسائی سیر رومان نویسی را درقرن بیستم تغییرداد.

نخست آنکه رومان به استناد مدارك و مصالح واقعیت نوشته می شود. دیگر آنکه رومان نویس در عالم درون و گوشهٔ عزلت بسر نمی برد؛ واگرهم چندگاهی به خلوت دل پناه ببرد باز ناچار است ترك انزوا کند تا به تماشای زندگی روزمره برود ودرزیر ظواهر امور، غرائز و هوسهائی را که سررشتهٔ حقیقی زندگی هرفردی را بدست دارند جستجو کند. درنظر چنین رومان نویسی، زندگی حقیقی همان زندگی چندتن راحت طلب تن آسان اشراف منش نیست، زیرا این زندگی چیزی جز دروغ و تصنع ندارد؛ بلکه زندگی اکثریت مردم، زندگی افراد بیشمار وساده دل درخور توجه و دقت اوست، وهنر یعنی تصویر زندگی همین مردم ساده و عامی.

نکتهٔ دیگر آنکه رومان نویس بایدازقراردادها وسنن مصنوعی و پایدارماندهٔ قدیم حذر کند: یعنی حادثهٔ داستان، بجای اینکه ماجراهای عجیب وغریب کودکانه‌ای را مانند خیمه شب بازی نشان دهدیا باخیال پردازی سهل وساده‌ای پیروزی اخلاقی فضلیت را وصف کندوخواننده را همواره باتوهم نیکی ونیکوکاری بفریبد، باید سیر پیچیده و بغرنج و بی آغاز وپایان زندگی را بازنماید.

این ناتورالیسم مستندواجتماعی وبدبین وطنز آمیز وانتقادی دامنهٔ نفوذ خودرا تازمان ما کشانده است.

ناتورالیسم در کشورهای دیگر

نفوذ ناتورالیست‌های فرانسوی در **انگلستان** بسیار کم‌مشهود شد ، زیرا تصویر بی‌پردهٔ صحنه‌های داستان بترتیبی که در آثار ناتورالیست‌ها دیده می‌شود باروح انگلیسی سازگار نبود. ناشر اولین ترجمهٔ آثار «زولا» محکوم به‌زندان شد. درمیان نویسندگان این دوره فقط یکنفر را می‌توان استثناء کرد و آن «جرج مور» George moor (۱۸۵۲-۱۹۳۳) است که نویسندهٔ رئالیست سدشکنی بود و جوانی خود را در پاریس بین نویسندگان و هنرمندان پیشرو بسر برده بود. یکی از آثار «مور» که Exther Waterr نام دارد یك اثر ناتورالیستی است.

در ادبیات **هلندی** ناتورالیسم بشدت رواج یافت. ذوق ملی آمادهٔ قبول تحلیل واقعیات بود و عکس‌العمل شدیدی بر ضد رومان محافظه‌کار و قراردادی بوجود آمده بود. **وان لنپ** Van lannep با نوشتن کتاب Klaasge zevenster (۱۸۶۵) چنان افراطی در رئالیسم کرد که جنجال و سروصدا برپا شد. اما پایه گذار واقعی ناتورالیسم هلند **امانتس** Emants (۱۸٤۸-۱۹۲۳) بود که از «تن» پیروی می کرد و می‌خواست هنر نیز مانند علم آزاد و بی‌پروا باشد. دارای ذوق تحلیل درست بود و سبکی ساده و صریح داشت. در رومانهای خویش تا حد زیادی مدیون «سه‌نوول» **تورگنیف** است ومعروفترین رومانهایش «مادموازل لینا» (۱۸۸۸) است که درمعرض حملات زیادی قرار گرفت. نویسندهٔ دیگر این دوره **آلترینو** Aletrino (۱۸۵۸-۱۹۱۶) است که پزشك بود و از فلوبر و زولا و بخصوص برادران گنکور تقلید می کرد. چون درفکر اضطراب و مرگ بود زندگی اشخاص علیل و افرادی را که اسیر غرایز خویش هستند مورد تحلیل قرار می‌داد و نوشته‌ای

آهنگدار و بی نقص داشت. وی داستانهائی از قبیل مارتا Martha وغیره نوشت.

نفوذ «تن» و «زولا» قدرت تصویر بیرحمانه وتیرهٔ واقعیات را باین ملت بخشیده بود. ازاینرو این مرحله درادبیات هلندی بصورت جریان مهمی درآمد که رومان هلندی را پرمایه‌تر و واقعی‌تر ساخت.

در آلمان درآن مرحله‌ای که رومان به‌صورت عادی ومبتذلی درآمده بود، تئوریها و روش کار زولا بخوبی استقبال شد. ناتورالیسم که نهضت جدیدی بود بخصوص دربرلن با علاقه پذیرفته‌شد. نخستین نویسنده‌ای که به‌این مکتب متمایل گشت «کرتزر» Kretzer (۱۸۵۴ـ....) است که «زولای آلمان» لقب گرفت. ولی درآثار خویش بیشتر تحت تأثیر «دیکنز» بود وسبکی بسیار ادیبانه داشت. بیان کنندهٔ تئوری‌های ناتورالیسم آلمانی نویسنده‌ای بنام «**هولتس**» Holz (۱۸۶۳-۱۹۲۹) است که‌طرفدار ضبط دقیق حرکات و گفتارها یا بهتر بگوئیم «عکاسی واقعیت‌ها» است. هولتس درسال ۱۸۸۹ به کمک نویسندهٔ دیگری بنام **شلاف** schlaf سه‌داستان تحت‌عنوان «پاپا هاملت» papa Hamlet به‌پیروی ازهمین سبک (Réalisme photographique) نگاشت. بطورکلی ناتورالیسم درآلمان باسروصدا وتشکیل انجمن‌های ادبی وانتشاررساله‌ها وتأسیس تئاترها توأم بود. ازمیان نمایشنامه‌نویسان این‌دوره درآلمان **هوپتمان** Hauptmann (۱۸۶۲-۱۹۴۶) را باید نام برد که آثارمتنوعی درمکتب‌های گوناگون دارد اما شهرت اوبا نمایشنامهٔ ناتورالیستی «پیش از سپیده‌دم» (۱۸۸۹) آغازشد که فاجعه‌ای مربوط به تأثیرارثی الکلیسم بود. این نمایشنامه که درآن هم تأثیر «زولا» وهم‌تأثیر «ایبسن» دیده می‌شد جنجالی برپا کرد وبرسرآن کشمکش‌ها شد. «هوپتمان» موفقیت بزرگ خویش را با نمایشنامه‌های «جشن‌صلح»

«مردتنها» و«نساجان» Tisserands (۱۸۹۲) بدست آورد. نمایشنامهٔ جسورانه وهیجان آوراخیر، فاجعه بردگی وتیره روزی کارگران سیلزی بود.

در **ایتالیا** نیز دراین دوره رومان‌های رئالیستی مربوط به آداب واخلاق درمرحلهٔ ابتذال بود ازاینرو جوانان متهور وجسور به‌این فکر افتادند که از ناتورالیسم فرانسه الهام بگیرند. آنان که فاصلهٔ زیادی بادید «اوبژ کتیف» داشتند از آزادی جدید برای مبارره با «ایدآلیسم خنك واخلاق قراردادی، که بر ادبیاتشان حاکم بود استفاده می کردند. اما هیچیك از آنها نویسندگان درجه اولی نشدند. واین مرحلهٔ «وریسم» Verisme درادبیات ایتالیا موفقیتی نیافت. زیرا ذوق ایتالیائی بهیچوجه ادبیات غیرشخصی (objective) را نمی توانست بپذیرد و در اولین فرصت جنبه‌های غنائی ویا هزل آمیز را به آن می افزود.

نمونه‌هائی از آثار نویسندگان ناتورالیست

۱

آسوموار L'Assommoir

اثر امیل زولا Émile Zola (۱۸۴۰-۱۹۰۲)

خلاصهٔ کتاب

«کوپو» Coupeau که حلبی ساز شرافتمندی است موفق می‌شود با دختر رختشوئی بنام «ژروز» Gervaise که دوستش دارد ازدواج کند. در سایهٔ کار منظم هر دو آنها وضع زندگی خانوادهٔ کوچکشان روز بروز بهتر می‌شود و پولی که در صندوق پس‌انداز ذخیره می‌کنند رفته‌رفته بیشتر می‌گردد. اما در این اثناء روزی «کوپو» در حین کار از جای بلندی می‌افتد و پایش می‌شکند. معالجهٔ این شکستگی مدت زیادی طول می‌کشد. پس از مدتی که از بستر برمی‌خیزد، چون وضع مزاجیش برای کار آماده نیست، مشغول ولگردی می‌شود و در نتیجهٔ تشویق عده‌ای از رفیقان بد، عادت می‌کند که مرتباً به میخانه برود.

پس از مدتی، از پولهائی که با هزار زحمت گرد آورده بودند، اثری نمی‌ماند. اما آهنگر خوش قلبی بنام «گویه» Gouyet که بطور پنهانی «ژروز» را دوست دارد، پولی به آنها قرض می‌دهد و آنها با این پول سر و سامانی به دکان خود می‌دهند. «ژروز» رختشوی خستگی ناپذیری است ولباسهائی که می‌شوید در تمیزی و سفیدی نظیر ندارد. ولی در مقابل، «کوپو» به تنبلی و مشروب‌خواری معتاد شده است. زن مدتی می‌کوشد که از این وضع جلوگیری کند و شوهرش را از این راه برگرداند، ولی کوششهای او نتیجه‌ای نمی‌دهد. میخانهٔ «آسوموار» (آلت قتل) که «کوپو» مرتباً بآنجا میرود؛ آخرین دینارهای پس‌انداز آنهارا می‌بلعد. «ژروز» دکان خودرا از دست می‌دهد و مثل سالهای گذشته بطور روز مزد برای مردم کار می‌کند و رفته رفته بسوی سقوط می‌رود. این خانوادهٔ کوچک که با بی‌پولی و فقر دست بگریبان است دچار وضع فجیعی می‌شود. «کوپو» از زنش پول می‌خواهد و چون زنش باو جواب نفی میدهد شوهر در مقابل چشمان متجسس دخترشان «نانا» که از دیدن بدی‌ها احساس لذت می‌کند شروع به کتک‌زدن زنش میکند و اثاث خانه‌را به بازار می‌برد و می‌فروشد و پول آنرا به میخانه‌چی میدهد. «ژروز» نیز بالاخره تاب مقاومتش در مقابل اینهمه بدبختی و تیره‌روزی

به‌پایان میرسد و او هم شروع به می‌خواری میکند. روزی برای پیدا کردن شوهرش بمیخانهٔ «آسوموار» می‌رود و باتفاق«کوپو» و رفقای ولگرد اوگیلاسی مشروب «آنیزت» می‌خورد. «آنیزت» دلش را بهم میزند وآرزو میکندکه‌مشروب‌تندتری بخورد. اکنون ازگوشهٔ چشم به‌گیلاسهای‌عرق نگاه می کند.

ترجمهٔ صفحه‌ای ازمتن‌کتاب:

ـ این که می‌خورید چیست؟

«کوپو» جواب‌داد:

ـ این؟ این کافور «باباکلمب» است. خوب نیست اینقدر بیخبر بمانی، بیا یك جرعه بتوبدهم.

از گیلاسی که به‌سوی اودراز شد، جرعه‌ای‌خورد ودندانهایش بهم‌قفل شد. «حلبی‌ساز» درحالیکه ازخنده روده برمیشد گفت:

ـ ها! گلویت راسوزاند؟... بیك جرعه سربکش! هرگیلاسش یك سکهٔ شش‌فرانکی ازجیب دکتربیرون‌می کشد!

درگیلاس دوم، دیگر «ژروز» آن‌گرسنگی را که اذیتش می کرد احساس‌نکرد. اکنون دیگر با«کوپو» کنار آمده بود و اورا به‌گناه بد-قولی توبیخ‌نمی کرد. می‌توانستند روزدیگری به«سیرك» بروند. اصلا بازی این‌اشخاصی که‌سوار براسبها چهارنعل می‌رفتندچندان‌نکتهٔ‌جالبی نداشت!... درمیخانهٔ «باباکلمب» باران نمی‌آمد وهرچند که‌دستمزد روزانه توی‌الکل حل میشد ولی درعین‌حال مایع صاف و درخشانی نظیر طلا توی معده‌اش سرازیرمیشد. کائنات را به پشیزی نمی‌شمرد، زندگی هیچوقت برای او اینهمه لذت‌بخش نشده بود وازاینکه براثراین‌لذت‌فقط نیمی‌ازدرد تمام‌شدن پولهارا احساس میکرد، تسلی‌می‌یافت. خیلی راحت بود، بهترازآنجا کجا می‌توانست‌برود؟ حتی اگرگلولهٔ توپ‌در کنارش منفجرمی‌شد، ازجای خود تکان نمی‌خورد.

درمیان حرارت مطبوعی‌می‌پخت. نیمتنه‌اش به‌پشتش چسبیده بود، از لذتی که تمام اعضایش راسست می کرد، بیخود شده بود، آرنجها را به‌میز تکیه داده وچشمانش را به‌نقطهٔ مجهولی‌دوخته بود. در یکی از میزهای مجاور او دومشتری، یکی‌درشت هیکل‌وزمخت ودیگری چاق و کوتوله،از شدت مستی‌همدیگر را بغل کرده بودند و او از تماشای آنها لذت میبرد. آری، اوبه «آسوموار»، به‌صورت باباکلمب که شبیه‌یك خیك روغن خوك بود، به‌مشتریهائی که پیپهایشان‌را می کشیدند و نعره می‌زدند وبه‌زمین تف

می کردند، به‌چراغ گازهای بزرگ که آئینه‌ها و شیشه‌های عرق‌را شعله ور می‌ساخت، نگاه می کرد و می‌خندید. بوی‌مشروب‌دیگر ناراحتش نمی کرد. بـرعکس دماغش را غلغلك میداد و حتی برایش خوشایند بود. پلکهای چشمش بسته میشد و بی آنکه احساس نفس تنگی کند، نفسهای‌مقطعی‌میزد وخواب آرامی برتمام وجودش مسلط میشد. پس‌ازسومین گیلاس کوچك، چانه‌اش را روی دستها رها کرد. بجز «کوپو» و رفقای او دیگر کسی‌را نمیدید. اکنون صورتهایشان کاملا نزدیك هم بود. بـر روی گونه هایش نفسهای گرم آنهارا احساس می کرد. ریشهای کثیف آنهارا نگاه می کرد، گوئی‌می‌خواست موهای آنها را بشمارد. دراین ساعت شب، همه‌شان مست لایعقل بودند. «مه بوت» که هنوز پیپ خودرا از میان دندانهایش بیرون نیاورده بود، مانندگاوتنبلی‌جدی وساکت بود و دهانش کف کرده بود. «بیبی‌لاگریاد» هم شرح میداد کـه چطور یك بطری شراب رابیك جرعه سر کشیده است.

دراین اثناء «بك ساله» که به‌لقب «بواسان‌سواف» معروف بود گردونهٔ قماررا آورده بود وبا «کوپو» سرپول‌شراب بازی می کرد:

ـ دویست! چه بخت بدی! همیشه نمره‌های خوب نصیب تو می‌شود!

عقربهٔ گردونه جیرجیر می کرد، تصویر «الههٔ ثروت» که زن قرمـز درشت‌اندامی بود و درپشت شیشه‌ای نقش شده بود، می‌چرخید وازآن بجز لکهٔ گردقرمزی که شبیه‌لکهٔ شراب بود، چیز دیگری دیده نمی‌شد.

ـ سیصد وپنجاه!..آه، خدا لعنت کند! دیگرمن بازی نمی کنم.

«ژروز» هم دلش برای بازی لك زده‌بود! پشت سرهم گیلاس‌خودرا سر می کشیدو «مه بوت» را «بچه‌جان» خطاب می کرد. پشت‌سراوشیر بشکهٔ شراب که باز شده بود مرتباً کار می کرد وصدای آن مانند صدای رودخانهٔ زیر زمینی‌شنیده می‌شد... دلش می‌خواست این‌صدا قطع بشود وچون از رسیدن باین‌آرزو ناامیدمیشد، دچار خشم می گشت. می‌خواست روی‌بشکهٔ بزرگ بپرد و چنانکه گوئی باجانوری می‌جنگد، آنرا لگدکوب سازد و شکمش را سوراخ کند. همهٔ مناظر درهم وآشفته‌میشد. احساس می کرد که بشکه ازجای خودتکان می‌خورد و باپاهای مسینش او را می گیرد واکنون رودخانه‌ای از درون جسم عبور می کند.

سپس همه چیز دراطراف اوشروع بـه‌رقصیدن کرد. چراغهای گازمثل ستاره سوسو میزدند. «ژروز» کاملا مست شده بود.

خلاصهٔ بقیهٔ کتاب

سم مهلك الکل تأثیرات خودرا درآنهامی‌بخشد. «کوپو» پس‌ازگذراندن چندبحران در بیمارستان «سنت‌آن» دربخش مخصوص دیوانگان الکلی در اتاق انفرادی جان می‌دهد. «ژروز» نیز به‌آخرین‌حد تنگدستی وذلت‌می‌افتد ودریك‌انبار زیر شیروانی برروی مشتی علف‌که رختخواب او را تشکیل می‌دهد، آخرین نفس خودرا برمی‌آورد. جسد اورا دوروز پس ازمرگش براثربوئی‌که ازکلبه‌اش می‌آید پیدا می‌کنند.

۲

بول دوسویف Boule de Suif

اثر گی دوموپاسان Guy de Maupassant (۱۸۵۰-۱۸۹۳)

خلاصهٔ کتاب

فرانسه دراشغال آلمانیها است. دلیجانی که حامل عده‌ای از افراد طبقات مختلف فرانسه آن دوره است یعنی‌اشراف، بورژواها، یك‌دموکرات‌هوچی، چند راهبه وبالاخره یك‌فاحشه از «روئن» حرکت می‌کند. مسافران دلیجان بااین فاحشهٔ حقیر که «بول دوسویف» (خیك چربی) نامیده می‌شود، اهمیتی نمی‌دهند، حتی اورا تحقیرمی‌کنند. ولی سبد «بول‌دوسویف» پر از خوراکی است وهمسفران او ازگرسنگی مشرف بمرگند. گرسنگی آنان وبذل و بخشش «بول دوسویف» باعث میشودکه دشمنی ها از یاد برود و همه بهم نزدیك‌شوند. لحظه‌ای بعد، یك افسر آلمانی فقط برای اینکه دلش خواسته است، جلو دلیجان‌را می‌گیرد و چون «بول دوسویف» را می‌بیند، ازاوخوشش می‌آید. محرومیت از ادامه‌مسافرت، همه‌طبقات را متحد می‌سازد وکلیهٔ مسافران بجنب وجوش می‌افتند. حتی راهبه‌های خوش قلب نیز «بول‌دوسویف» را راضی می‌کنند که باافسرآلمانی خوشرفتاری‌کند. چون‌راضی میشود وبلطف اودلیجان دوباره براه می‌افتد، مسافران دلیجان‌که‌شکمشا سیرشده واز جانب افسرآلمانی نیزخیالشان راحت‌شده است از «بول‌دوسویف» رومی‌گردانند ونسبت باوابرازتنفر می‌کنند. «بول‌دوسویف» بجزگریه چارهٔ دیگری‌ندارد وصدای گریهٔ او باصدای سوت جوان دموکرات‌که لاینقطع سرود مارسیزرا میزند، مخلوط میشود. اکنون‌صحنهٔ صرف‌غذا دردلیجان‌را عیناً ازروی کتاب ترجمه می‌کنیم:

دلیجان چنان بکندی میرفت که درساعت ده صبح هنوز بیش‌از چهار فرسخ راه نپیموده بودند، مردها سه‌بار پائین آمدند تاسر بالائی‌هارا پیاده طی کنند. همه دچار تشویش شده بودند، زیرا ناهار را باید در «توت» Tôtes بخورند و تا پایان روز امید رسیدن بآنجا در بین نبود. وقتیکه به‌امید دیدن قهوه‌خانه‌ای در بین راه، همه سراز شیشه بیرون کشیده بودند، ناگهان دلیجان درتودهٔ برفی فرو رفت و برای بیرون‌آوردنش دوساعت وقت صرف شد.

اشتهاشان بیشتر می‌شد و خیالشان‌را ناراحت می کرد و چون براثر نزدیك‌شدن آلمانیها و عبور سربازان گرسنهٔ فرانسه، همهٔ دکانداران دچار تشویش شده بودند، هیچ جائی که در آن غذا وشرابی پیدا شود، بچشم نمی‌خورد.

آقایان به‌امید پیدا کردن خوراکی به‌مزارع کنار راه رفتند، اماچون سربازان که چیزی برای خوردن نداشتند هرچه کشف می کردند به یغما می‌بردند، دهقان صاحب مزرعه محصول‌خود را مخفی کرده بود. از اینرو بی‌آنکه حتی لقمهٔ نانی‌پیدا کنند، بازگشتند.

حوالی‌ساعت یك بعدازظهر، «لوازو» خبر داد که احساس گرسنگی شدیدی میکند. دیگران نیزمانند او ازمدتی پیش گرسنه بودند و احتیاج شدید به‌غذا، که هرلحظه بیشتر میشد، آنها را ازصحبت کردن بازداشته‌بود.

گاهگاه یکی‌ازآنان خمیازه می کشید ودیگری بلافاصله ازاو تقلید می کرد و هر کسی بدنبال‌دیگری بنا به‌اخلاق و تربیت و موقع اجتماعیش یادهان‌خود را باز می کرد وصدائی‌درمی‌آورد و یا دست خودرا با سرعت بسوی این حفره‌ای که بخار از آن بیرون می آمد می‌برد.

«بول دوسویف» چند بار خم شد، گوئی‌زیر دامنش در جستجوی چیزی بود. لحظه‌ای تردید می کرد و به‌مسافران نگاه می کرد، بعدآهسته راست میشد. قیافه‌ها پریده رنگ ومتشنج بود. «لوازو» اعتراف کرد که حاضراست یك‌خوراك گوشت‌خوك را هزارفرانك بخرد. زنش‌چنانکه گوئی قصد اعتراض دارد، حرکتی کرد؛ بعدساکت ماند. هروقت که در بارهٔزیان مادی بحثی‌بمیان می‌آمد ناراحت میشد ودراین باره شوخی‌سرش نمی‌شد.

«کنت» گفت: «واقعاً حالم‌خوب نیست. چه‌اشتباهی کردم که وقتی‌می‌آمدم باخودم غذا نیاوردم!» هر کسی به‌این ترتیب خود را سرزنش می کرد.

معهذا «کورنوده» قمقمه‌ای پرازشراب «روم» داشت، به‌اهل‌دلیجان‌تعارف کرد. همه به‌سردی رد کردند. فقط «لوازو» قبول کرد ودوجرعه‌نوشیدو وقتی قمقمه‌را پس‌می‌دادتشکر کرد و گفت: «بااینهمه‌خوب چیزی‌است. هم انسانرا گرم می کند وهم گرسنگی‌را تسکین‌می‌دهد.»

الکل او را سر کیف‌آورد و پیشنهاد کرد مانند مسافران آن کشتی کوچکی که تصنیفی در باره‌اش ساخته‌اند، فربه‌ترین مسافرها را بخورند. این شوخی که درعین حال‌استعاره‌ای نسبت به «بول‌دوسویف» در آن‌پنهان بود، بهیچوجه مورد پسند اشخاص باتربیت قرارنگرفت وجوابی باو داده

نشد. فقط «کورنوده» لبخندزد . دو راهبه از گرداندن تسبیح‌هاشان دست برداشته بودند؛ دیگر لبهاشان تکان نمی‌خورد و دستهاشان توی آستینهای گشاد لباسشان فرورفته بود . چشمشانرا اززمین بر نمی‌داشتند واین رنجی را هم که خدا برایشان فرستاده بود ، مانند هدیه‌ای باو عرضه می‌داشتند و بیحرکت بودند .

بالاخره درساعت سه، وقتیکه حتی یك دهکده درافق دیده نمیشد ودر وسط جلگهٔ بی‌پایانی بودند ، «بول‌دوسویف» بسرعت خم‌شد وازز یر نیمکت، سبدی که به‌پارچهٔ سفیدی بسته شده‌بود، بیرون آورد .

ازتوی این‌سبد، نخست یك بشقاب چینی، یك لیوان ظریف نقره‌ای ، بعدکاسهٔ بزرگی درآورد که توی آن قطعات بریدهٔ دو مرغ بریان وجود داشت . درسبد، بستهٔ دیگری شامل چیزهای دیگر، قلوه، میوه، شیرینی، خلاصه غذائی که بدون احتیاج به‌مسافرخانه های بین راه برای سه روزشان کافی‌بود ، دیده‌میشد . درمیان بسته‌های خوراکی چهار شیشه‌هم جلب نظر می کرد . «بول‌دوسویف» یك بال مرغ برداشت وبانان کوچکی که در «نورماندی» آنرا «رژانس» می‌نامند، باحرکت نزاکت آمیزی به‌خوردن پرداخت .

همهٔ چشمها بسوی اومتوجه شده بود. وبعد بوی خوراکی پخش‌شد. پره‌های‌دماغ مسافران گشادترشد ، استخوانهای چانه درزیر گوشهاحرکت تشنج آمیزی کرد ودهانها ازبزاق فراوانی پرشد . نفرتی که خانمها ازاین فاحشه داشتند ، چنان شدت مییافت که دلشان میخواست اورا بکشند وبا شیشه‌ها وباسبد خوراکیش ، به‌پائین ، میان برفها بیندازند.

اما « لوازو » بال مرغ را با چشمها می‌خورد و می‌جوید . گفت : «چه‌خوب ! خانم محتاطتر ازما بوده‌اند . دردنیا اشخاصی هم هستند که همیشه فکرهرچیزی‌را میکنند . » «بول‌دوسویف» بطرف او برگشت و گفت : «میل دارید مسیو؟ ازصبح تاحالا گرسنه ماندن کارساده‌ای نیست .» «لوازو» تعارفی کرد و گفت : «راستش‌را بخواهید هیچ خیال رد کردن ندارم. دیگرطاقتم نمانده‌است. مادام، آیابهتر نیست که انسان وضع خودش را بی‌پرده اعتراف کند؟» بعدنگاهش‌رادراطراف گردش داد واضافه کرد: «درچنین مواقعی انسان‌ازدیدن اشخاصی که به‌اواظهارلطف میکنند،خوشحال می‌شود.» برای اینکه شلوارش‌لکه‌دارنشود روزنامه‌ای‌را که پیش‌خودداشت روی زانوانش پهن کرد ، با نوك چاقوئی که پیوسته درجیب داشت ، ران

مرغی را که آبگوشت یخ زده روی آن می‌درخشید جدا کرد، آنرا بادندان پاره کرد و بعد باچنان رضایت بارزی جوید که در کالسکه صدای آه نومیدانه‌ای شنیده شد.

اما «بول‌دوسویف» ازراهبه‌ها نیز بالحن متواضع و شیرینی تقاضا کرد که درعصرانه‌شرکت کنند. هردوفوراً قبول کردند. و پس ازاینکه‌جویده جویده سخنان تشکرآمیزی برزبان راندند بی‌آنکه چشمانشان‌را اززمین بلند کنند، باسرعت زیادی‌شروع بخوردن کردند. «کورنوده» نیزخواهش مسافر مجاورخودرا رد نکرد وباگستردن چند روزنامه روی زانوانش، باتفاق راهبه‌ها نوعی میزغذا تشکیل‌داد.

دهانها پیوسته باز وبسته میشد. باحرص وحشت‌آوری می‌جویدند و می‌بلعیدندومی‌مکیدند. «لوازو» درگوشه‌ای‌شکمش‌را پر می‌کردو باصدای آهسته به‌زنش‌هم پیشنهاد می‌کرد که ازاوتقلید کند. زنش‌مدت‌زیادی‌مقاومت کرد وبعد بدنبال تشنجی که تارووده‌هایش نفوذ کرد، راضی شد. ازاینرو شوهرش بالحق بسیار محترمانه‌ای از«همسفرمحبوب خودشان» پرسید که آیا اجازه میدهد لقمهٔ کوچکی‌هم به‌مادام لوازوبدهد. «بول‌دوسویف» بالبخند مؤدبانه‌ای گفت: «آه! البته آقا» وکاسه‌را بطرف اوبرد.

وقتیکه سراولین شیشهٔ شراب «بردو» باز شد اکراه وتردید در میان آنها ظاهر گشت: زیرا فقط یك‌لیوان وجودداشت. این‌لیوان‌هردفعه پاك میشد ودست بدست می‌کشت. فقط «کورنوده» برای‌اینکه شیطنتی کرده باشد لبانش‌را بهمان‌جای‌مرطوب لبهای مسافر بغل‌دستی‌خود گذاشت.

آنگاه «کنت‌وکنتس برویل» و«مسیو ومادام کاره‌لامادون» که در اطرافشان همه مشغول‌غذا خوردن‌بودند و بوی غذاها گیجشان‌می‌کرد، این شکنجهٔ دردناك‌را تحمل کردند.

ناگهان زن‌جوان کارخانه‌دار آهی کشید که باعث‌شد همه‌سرهابسوی او برگردد. رنگ صورتش مانند برفهای بیرون دلیجان سفید شده بود. چشمانش بسته‌شد وسرش گیج خورد وازحال رفت. شوهرش دیوانه‌وار از همه‌کس تقاضای کمك می‌کرد. مسافران دلیجان بکلی‌دست وپای‌خودرا گم کرده بودند، دراین حال راهبهٔ مسن تر سر مریض‌را گرفت و لیوان «بول‌دوسویف» را میان لبهای اوگذاشت وچند جرعهٔ شراب باوداد. خانم زیبا تکان خورد وچشمانش‌را باز کرد. لبخند زد وباصدای‌ضعیفی گفت که احساس می‌کند حالش کاملا خوب شده است. اما برای اینکه این وضع

دوباره تکرار نشود ، راهبه او را وادار کرد که لیوانی پر ازشراب بردو بخورد واضافه کرد : «علت این‌حادثه فقط گرسنگی بود نه‌چیزدیگر.»

آنگاه «بول‌دوسویف» با چهرهٔ بر افروخته و با لحن محجوبانه‌ای به‌چهار مسافر دیگر که هنوز لقمه‌ای غذا بدهان نگذاشته بودند ، گفت : «نمی‌دانم جرأت می کنم که با‌آقایان وخانمهاهم چیزی تقدیم کنم!» وبعد از ترس‌اینکه مبادا تحقیرش کنند ، سکوت کرد. «لوازو» دخالت کردو گفت: «در چنین احوالی همه باهم برادرند و موظفند که به‌همدیگر کمك کنند . بفرمائید خانمها ، احتیاجی به‌تعارف نیست. لطفاً قبول بفرمائید ! چه‌بسا که اصلا امشب خانه‌ای پیدانکنیم! بااین ترتیب که می‌رویم تا پیش‌ازظهرفردا به«توت» نخواهیم‌رسید .» چون‌مسئولیت جواب موافق‌را کسی نمی خواست بعهده بگیرد، تردید کردند .

اما «کنت» مشکل‌را حل کرد. به‌فاحشهٔ گوشت آلود که محجوبانه سکوت کرده بود رو کرد باوقار وطمأنیهٔ همهٔ نجیب‌زادگان گفت: «با کمال تشکر قبول می کنیم ، مادام!»

هنر برای هنر

و

مکتب پارناس Parnasse

سال ۱۸۳۰ سال انقلاباتی است که دوران « رستوراسیون »[۱] را در فرانسه خاتمه‌داد ومبداء تحولی در اوضاع سیاسی و اجتماعی فرانسه گردید- دردورهٔ «رستوراسیون» رومانتیسم برادبیات فرانسه‌حاکم بود ومعمولا تاریخ نویسان سال ۱۸۳۰ را سال ذروهٔ کمال و اوج قدرت رومانتیسم می‌دانند زیرا درهمین سال بود که «ارنانی» روی صحنه آمد و«لامارتین» به‌عضویت فرهنگستان فرانسه انتخاب‌شد اما همانطور که قبلا درفصل رومانتیسم گفتیم این‌سال درعین‌حال سال آغازافول رومانتیسم نیز بشمارمی‌رود. بسیاری‌ازشاعران رومانتیك می‌دیدندمکتبی که‌تا این پایه بالا برده وتا این‌مرحله‌همراهی کرده‌اند به‌تدریج فرسوده‌و کم‌نیرو شده‌است‌ودیگر جلب توجه نمی کند. حقیقت‌این‌بود که‌مردم‌پس‌ازتغییر وضع‌سیاسی واجتماعی می‌خواستند بکلی با گذشته قطع رابطه کنند، از اینرو رومانتیسم‌نیز خواه‌ناخواه محکوم به‌زوال‌وفراموشی‌بود **سنت‌بوو** منتقد بزرگ فرانسوی دراین‌باره چنین‌اظهارعقیده می کند :

۱- Restauration، دوران‌اعادهٔ سلطنت به خانوادهٔ بوربون‌که ازسال ۱۸۱۴ (سقوط ناپلئون) تاسال ۱۸۳۰ (سقوط شارل‌دهم) ادامه یافت.

«جریان ادبی دوران رستوراسیون دراوج توسعه ودر درخشانترین مرحلهٔ خود بود که براثر کودتای ژوئیه ودرروزهائی که بدنبال آن آمد شکست یافت وطرد شد.»

پس ازمدتی تردید، هنگامیکه سروصداها خوابیدومردم توانستند وضع موجودرا روشن تر ببینند، مشاهده کردند که شاعران ونویسندگان رومانتیك همه عقایدی پیدا کرده اند که بکلی با نظرات سابقشان متضاد است وبهتر بگوئیم عقاید ادبی وهنری آنها تغییرجهت داده است.

در وهلهٔ نخست، بدنبال انقلاب ۱۸۳۰، همهٔ روشنفکران باین فکر افتادند که دراجتماع جدیدوظیفه مؤثری برعهده بگیرند، واغلب متوجه احزاب سیاسی ومکتب های فلسفی شدند. بفاصلهٔ چند سال تقریباً همه نویسندگان وشاعران، به معنی واقعی کلمه «روزنامه نویس» شدند وچند نفرشان به نمایندگی مجلس ومقام وزارت رسیدند.

هنر مفید

دراین اثناءازطرفی باانتشار آثار «بالزاك» پایه های «رئالیسم» و «ناتورالیسم» گذاشته می شد (که در فصول پیش بحث کردیم.) وازطرف دیگر عده ای ازفلاسفه وادبا که طرفدار **هنر مفید** L'art utile بودند، شاعران ونویسندگان را دعوت می کردند که آثارخودرادرخدمت اجتماع واخلاق و «پیشرفت اندیشهٔ بشری» بگمارند این عده عبارت بودند از «کلاسیك ها» که هدف هنررا «آموزنده بودن» می دانستند ومی گفتند که هنر بایدبرای تعلیم وراهبری افراد بشرمفید باشد، وفلاسفه که می خواستندنظم ونثر درخدمت پیشرفت اندیشهٔ بشری قرار گیرد، و بالاخره اصلاح طلبان که می کوشیدند برای استقرارنظم جدیدتر وبهتر ازهنروادبیات نیز کمك بگیرند..

قوی‌ترین این دسته‌ها، «پیروان سن‌سیمون» Les Saint-Simoniens بودند که بعضی از کلاسیک‌ها و نیز عده‌ای از رومانتیک‌ها را با خود داشتند و از هنرمندان می‌خواستند که در کوشش دسته‌جمعی روشنفکران برای بهتر ساختن شرائط زندگی شرکت کنند و هنر خویش را در خدمت پیشرفت جامعه قرار دهند. این گروه عقیده داشتند که برای توفیق در این آرزو کافی است که حس همدردی و همکاری در افراد تولید کنند: عشق و برادری و احساساتی نظیر احساسات مذهبی را برانگیزند. در این آئین، کار وعظ و خطابه به‌عهدهٔ هنرمندان بود و ادعا می کردند که هنرمندان باید رهبری جامعه را فریضهٔ خود بدانند.

بجز «هوگو» همهٔ نویسندگان و شاعران بزرگ رومانتیک در صف «پیروان سن‌سیمون» در آمدند. حتی «موسه»، شاعر گریان، اشکهای شاعر را مرحم زخمهای جامعهٔ بشری دانست.

هنر برای هنر

اما ویکتور هوگو با اینکه قبلا به‌مسائل اجتماعی توجه داشت و بعدها نیز (در سال ۱۸۴۰) برای هنرمند وظیفهٔ اجتماعی قائل شد، در سال ۱۸۲۹ با یکی از آثار خویش که «**شرقیات**» Les orientales نام داشت پایه گذار مکتب هنر برای هنر گردید. شاعر بزرگ رومانتیک در این اثر خود توجه زیادی به‌قالب شعر و وزن و قافیه نشان داد و ضمن مقدمهٔ غرورآمیزی به «پیروان سن‌سیمون» جواب داد و آزادی در شعر را اعلام داشت و ادعا کرد که شاعر همیشه حق دارد «اثر بیهوده‌ای منتشر سازد که شعر محض باشد». هوگو در ضمن همین مقدمه اظهار داشت: «اگر با نظری بلند بنگریم در شعر موضوع خوب و بد وجود ندارد، شاعران خوب و بد هستند. از طرف دیگر همه چیز موضوع شعر است، همه

چیزمایۀهنراست، هرامری به کشورشعرحق ورود دارد. پس نباید پرسید که چه علتی شاعررا به اختیارموضوعی نشاط آوریاغم انگیز، وحشتناك یا دلاویز، واضح یا مبهم واداشته است. باید دید چگونه کار کرده نه آنکه در چه باب وچرا کار کرده است .»

عبارت «هنربرای هنر» نیزدرهمان سال ازطرف «هوگو» اعلام شد وهمو دراثنای مباحثات ادبی گفت: «صدبارمی گویم: هنربرای هنر!»

چند نفر ازشاعران ونقاشان ومجسمه سازان جوان بدوراستاد گرد آمدند، مقدمۀ «شرقیات» را کتاب مقدس هنرشمردند وادعا کردند که مفید بودن یا دربند اجتماع بودن ارزش هنررا ازمیان می بردو گفتند هنر خدائی است که بایدآنرا تنها به خاطرخودش پرستید وهیچگونه جنبۀ مفید یا اخلاقی به آن نداد وچنین تصوراتی را ازآن انتظار نداشت .

درمیان این جوانان **تئوفیل گوتیه** Théophile Gautier (۱۸۱۱- ۱۸۷۲) که ازرومانتیك هاوازپیروان هوگو بود، بدفاع ازشعری برخاست که بکلی بامسائل اجتماعی واخلاقی وسیاسی بیگانه باشد. «گوتیه» که سابقاً نویسندۀ رومانتیك پرهیجان واندوهزده ای بود، بعدهاچندین سفر به کشورهای مختلف کرد وپس ازبازگشت، دررأس عده ای ازجوانان که «هنربرای هنر» را شعارخود کرده بودند، قرار گرفت. این گروه ادعا می کردند که: هنریگانه دلیل زندگی است وباوجوداین به درد هیچ کاری نمی خورد ، هنربی فایده است وتنها وجودآن بخودی خودکافی است . می گفتند زندگی مشکل وپراز دردورنج است وسرنوشت بشرروشن نیست؛ یگانه چیزی که می تواند مارا تسلی بخشدزیبائی است وهنروقتی به کمال زیبائی می تواندرسید که ازافکاراخلاقی وفلسفی وازتحولات پی درپی آنهاو

از بیان تمایلات پیچیده و آشفته بدور باشد. «تئوفیل گوتیه» در مقدمهٔ اشعار خود دربارهٔ «هنر» چنین نوشت: «فائده‌اش چیست؟ زیبا بودن! آیا همین کافی نیست! مثل گلها، مثل عطرها، مثل پرندگان، مثل همه چیزهائی که بشر نمی‌تواند به‌میل خود تغییر دهد و ضایع کند، بطور کلی هر چیز وقتی که مفید شد دیگر نمی‌تواند زیبا باشد، زیرا وارد زندگی روزمره می‌شود، شعر نثر می‌شود و آزاده برده‌می گردد. همهٔ هنر همین است. هنر آزادی است، جلال است، گل کردن است و شکفتگی روح است در بطالت. نقاشی ومجسمه‌سازی وموسیقی مطلقاً بدرد هیچ چیز نمی خورند...»

و باز در همان مقدمه نوشت: «ما مدافع استقلال هنریم. برای ما هنر وسیله نیست، بلکه هدف است. هر هنرمندی که به‌فکر چیز دیگری بجز زیبائی باشد، در نظر ما هنرمند نیست...»

همچنین در سال ۱۸۳٤ در مقدمهٔ کتاب مشهور خود «مادموازل دوموپن» Mlle de Maupin چنین نوشت: «فقط چیزی واقعاً زیباست که به‌درد هیچ کاری نخورد. هر چیز مفیدی زشت است زیرا احتیاجی را بیان‌می کند و احتیاجات انسان، مانند مزاج بیچاره وعاجز او، پست وتنفر آور است.»

دوما دربارهٔ «هنر برای هنر» چنین‌می گوید: «سه کلمه‌ای که از هر گونه حسی محروم است.» این جمله‌را باید تعریف خوبی برای این مکتب شمرد، زیرا نویسنده‌ای که معتقد به اصل «هنر برای هنر» است وبجز زیبائی قالب وشکل اثر خود وموفقیت در بیان مطلب بچیز دیگری اهمیت نمی‌دهد گاهی در مقابل هیجان آورترین حوادث زندگی بقدری خونسرد است و آنرا چنان با بیقیدی و بی‌حسی بیان می کند که آدمی‌را دچار وحشت می‌سازد.

شاعر دیگر این مکتب **تئودور دوبانویل** Théodore de Banville است که خود می گوید قدم برجای پای **تئوفیل گوتیه** گذاشته است. این شاعر دنیا را پرده‌های نمایش و مردم را بازیگران آن می‌داند و به بازی وقیافهٔ آنها بیش از احساساتشان اهمیت می‌دهد. همچنین اقرار می کند که در فن شعر فقط به وزن وقافیه پابند است و از شعر گفتن هیچ منظوری بجز اقناع ذوق خود ندارد. می گوید: «قافیه همچون میخی زرین است که تخیلات شاعران را تثبیت می کند.»

مکتب پارناس

درحوالی سال ۱۸۶۰ هنگامیکه بحث ومشاجرهٔ شدیدی دربارهٔ ادبیات در گرفته بود، عده‌ای از شاعران جوان که برضد رومانتیسم قیام کرده بودند و تحت تأثیر مشرب «هنر برای هنر» بودند، دورهم گرد آمدند و محافل ادبی برای خود تشکیل دادند. دررأس این شاعران **لوکنت دولیل** Leconte de Lisle قرار داشت که همه اطرافیان خود را تحت الشعاع قرار داده بود و باید اورا بزرگترین نمایندهٔ این روش ادبی شمرد. درسال ۱۸۶۶ مجموعهٔ شعری مرکب از آثار این شاعران تحت عنوان Le Parnasse Contemporain (پارناس معاصر) انتشار یافت(۱) وچون این کتاب مورد اقبال خوانندگان قرار گرفت پس ازمدتی دومین وسومین جلد آن هم منتشر شد. رفته رفته این شاعران بنام **پارناسین** Parnassien معروف شدند وبالاخره منتقدی بنام **آندره تریو** André Thérive در کتابی که به شاعران «پارناسین» اختصاص داده بود، کلمهٔ

۱ـ «پارناس» نام کوهی است که بنا به افسانه‌های یونان قدیم **آپولن** Apollon خداوند شعر وهمچنین نه خواهری که فرشتگان نگهبان هنرهای زیبا بودند (Les Muses) درآن زندگی می کردند. این نام به مجموعه های شعر نیز اطلاق می شود.

پارناسیسم Parnassisme رانیز استعمال کرد .

شعر پارناسین

بعقیدهٔ پارناسین‌ها، شعر نشانه‌ایست از روح کسی که احساسات خودرا خاموش ساخته‌است. شعر پارناسین به‌مخالفت باروما نتیسم برخاست و باهر گونه‌شعر شخصی (Subjectif) مخالفت کرد. شاعر پارناسین بهیچوجه نمی‌خواهد کرد شعرش محتوی امید و آرزو وخواهشی باشد فقط برای‌هنرمحض احترام‌قائل‌است و به زیبائی‌شکل وطرز بیان اهمیت می‌دهد. محتوی اشعارش ساده وبی‌ـ اهمیت‌است‌ولی‌قالب‌شعر بامهارت واستادی فوق‌العاده‌ای‌ساخته‌شده‌است وچون هریك ازپارناسین‌ها تعداد بسیار کمی شعر گفته‌اند آثارشان‌زیبا واستادانه است.

اصولی که فوق‌العاده موردتوجه‌پارناسین‌ها است ومکتب آنها را ازمکتبهای دیگرمشخص‌می کند، به‌شرح‌ذیل‌است:

۱ـ کمال‌شکل، چه‌ازلحاظ بیان وچه‌ازلحاظ انتخاب کلمات؛

۲ـ عدم‌دخالت احساسات وعدم توجه‌به‌آرمان وهدف؛

۳ـ زیبائی قافیه؛

٤ـ وابستگی‌به‌آئین «هنربرای هنر»

ازاینرو شعرشاعر پارناسین مانند مرمری صاف، بی‌نقص ودرعین حال‌محکم‌است. هر کلمه‌را بادقت‌انتخاب‌می کند وبه‌جای‌خودمی گذارد و کمال‌مطلوب‌اواینست که‌شعررا ازلحاظ استحکام‌وزیبائی به‌پای‌مجسمه برساند . شاعرپارناسین عقیده دارد که شعر نه‌بایدبخنداند ونه‌بگریاند. بلکه باید فقط زیباباشد وهدف خود را درخودبجوید .

توجه به دورهٔ کلاسیک

شاعر پارناسین که ازخودجوئی» (سوبژکتیویسم) فرارمی کند و همچنین زیبائی را بدون دخالت احساسات وسیلهٔ سعادت‌می‌شمارد، به‌ادبیات دورهٔ کلاسیك که بهیچوجه جنبهٔ ذهنی (سوبژکتیو) ندارد متمایل می‌شود و عالیترین نمونهٔ زیبائی مطلوب خویش رادرهنر یونان، درخدایان مرمری ودربناهای سفیدی که سایهٔ اندیشه‌ها وهیجانات آنها راتیره نساخته‌است می‌جوید.

شاعر درعصری که به‌خیال اوزشتی بر زیبائی پیروزشده‌است، توسن خیال را به‌سوی قرونی که‌درنظرش سراپاجلال آفرینش وزیبائی‌می‌نماید می‌تازد. **لوکنت‌دولیل** آثار **هومروسوفوکل وهوراس** راترجمه کرده ازاینرو در آثارخود نیز به‌قرون نخستین بر گشته‌است. این‌شاعر کشورهای مختلفی رادیده وبه سرزمینهای گوناگونی سفر کرده است، ولی وطن اصلی اویونان قدیم‌است، یونان «هومر» و «سوفوکل» !... بی‌عقیدهٔ او شرط کمال‌هنر، سکون وآرامش روح شاعرومصراعهای آهنگ‌داراست که می‌تواند تابلوهای مجللی‌را جلو چشم مجسم سازد.

یأس ونومیدی در آثار پارناسین‌ها

«لوکنت‌دولیل» سردستهٔ پارناسین‌هاشاعر نومیدی است که زندگی رابایأس مطلق وعلاج ناپذیری می‌نگرد. به‌عقیدهٔ اوهمه‌چیزعبارت ازوهم‌وخیال وجریان بی‌پایان حوادث‌است. هیچ چیزی رانمی‌توان متوقف ساخت. هیچ چیزی وجودندارد. حتی‌خدا! فقط مرگ وجوددارد. خطابه‌هائی دربارهٔ مرگ وصدای‌ترحم آمیزی که دراشعار اونسبت‌به زندگان‌بلند است، روح زخم‌خوردهٔ شاعررا بمامی‌شناساند.

معتقداست که بدی زائیدهٔ زندگی است ، ازاینرو تاحدامکان باید کم زندگی کرد (عجیب تر اینکه خود او هفتاد وشش سال زندگی کرده است!) باید هیجان را درخود کشت ، گریبان خودرا ازدست «بیماری امید» نجات داد وروح را ازتمام آرزوها وهوسها دورنگاه داشت.

نکته‌ای که باید دراینجاذکرشود اینست که خود شاعر نیز پایبند این هذیانها نیست و نمی تواند باشد. به‌ظاهر می خواهد دربرابر جامعه وسنن وامید بآینده وچیزهای دیگر بی اعتنا و بی حس و بی طرف باشد ولی این بی اعتنائی به کینه مبدل می شود وباهیجانی که درظاهر با آن مخالف است به‌مخالفت باجامعه برمی خیزد. مردم را «احمق» می نامد ومسیحیت را دین ظالمانه و فریبائی می شمارد. به‌ظاهر می خواهد فقط زیبائی قالب را درآثار خود حفظ کند وشعر را تنها برای زیبائی شکل آن بگوید، ولی همهٔ اشعارش پر ازفلسفه‌های منحرف واظهار یأس و بدبینی است

روش دیگر پارناسین‌ها

پس از «لو کنت دولیل» تواناترین شاعر این مکتب **ژوزه ماریا دو هردیا** José-Maria de Heredia است. او شاعری بتمام معنی پاراناسین است واشعارش بیش از «لو کنت دولیل»، «تئوفیل گوتیه» را به‌خاطر می آورد، شعر درخشان او گوئی به‌دست جواهرسازی زینت یافته است. هریك از « سونه »[۱] Sonnet های زیبای او مانند صفحهٔ گرامافون معظمی است که در محیط تنگ و کوچك آن، مباحث تاریخی واساطیری باخیال‌پردازی هنرمند توانائی ضبط شده‌است .

این شاعر فقط یك کتاب شعر بنام Les Trophées دارد واشعارش از لحاظ ساختمان بی نظیر است .

۱- قصیده یاشعری که چهارده بیت دارد،

شعر او بژ کتیف بالاخره شعر او بژ کتیف نیز با آثار پارناسین‌ها در آمیخته‌است و آن عبارت‌ازهمان‌شعر ناتورالیستی است که توأم بارومان‌ناتورالیستی بوجودآمده‌است. شعری‌است که در آن، من (Moi) وجود ندارد ، یعنی شاعر فقط تماشا گر وبیان کنندهٔ صحنه‌ها است .

این‌شعر با زندگانی خانوادگی و با واقعیت ها گرچه عادی و پیش‌پا افتاده وحتی‌زشت‌هم باشند، تطبیق می کند واستاد این‌نوع شعر **فرانسوا کوپه** F. Coppée است که «زولا» اورا به‌سبب(برافراشتن پرچم ناتورالیسم درشعر) تبریك گفته است ولی **رنه لالو** R.Lalou ، منتقد معاصر فرانسوی، معتقداست که (کوپه) استحقاق چنین تعریفی‌راندارد زیرا حتی‌آن قسمت کوچکی ازاشعارخود را نیز که به‌پیروی از سبك ناتورالیستها گفته با اصول‌این مکتب‌تطبیق نداده‌است .

« کوپه » نخستین کتاب خود «Reliquaire» را به « استاد عزیزش لو کنت دولیل» تقدیم کرده وبا اینکه‌موضوع‌اشعارش ازمسائل‌روزمره زندگی گرفته شده است ، در بعضی از آثار خود ، مخصوصاً در قطعهٔ Les Humbles شاعری پارناسین است .

چند نمونه از اشعار پارناسین‌ها

خرگوشها

از : تئودور دو بانویل Théodore de Banville (۱۸۲۳ - ۱۸۹۱)

قطعهٔ «خرگوشها» (Lapins) از جملهٔ اشعار طنز آمیز **بانویل** است‌که در‌آن اهمیت زیادی به « قافیه بازی » داده شده ولی مطلب شعر چندان ارزشمند نیست . چون در اینجا بیشتر قالب و قافیهٔ شعر مورد نظراست ، هرگاه فقط ترجمهٔ آن نقل میشد ، نشان دادن مشخصات آن بهیچوجه امکان نداشت ، ناچار عین شعررا به‌عنوان نمونه نقل می‌کنیم وترجمهٔ آنرا نیز ازلحاظ نشان دادن نوع محتوی می‌آوریم .

Lapins .

Les petits lapins, dans le bois,
Folâtrent sur l' herbe arrosée
Et, comme nous le vin d' Arbois,
Ils boivent la douce rosée.

Gris foncé, gris clair, soupe au lait,
Ces vagabonds, dont se dégage.
Comme une odeur de serpolet :
Tiennent à peu prés ce language:

„Nous sommes les petits lapins,
Gens étrangers à l'écriture,
Et chaussés des seuls escarpins
Que nous a donnés la nature.

N'ayant pas lu Dostoïewsky,
Nous conservons des airs peu rogues,
Et certes, ce n' est pas nous qui
Nous piquons d' être psychologues

Nous sommes les petits lapins.
C'est le poil qui forme nos bottes,
Et, n' ayant pas de calepins,
Nous ne prenons jamais de notes.

Nous ne cultivons pas le Kant,
Son idéale turlutaine
Rarement nous attire . Quant
Au fabuliste La Fontaine,

Il faut qu' on l' adore à genoux,
Mais nous préférons qu' on se taise,
Lorsque méchamment on veux nous
Raconter une pièce à thèse

En dépit de Schopenhauer,
Ce cruel malade qui tousse ,
Vivre et savourer le doux air
Nous semble une chose fort douce,

Et dans la bonne odeur des pins
Qu' on voit ombrageant clairières,
Nous sommes les petits lapins
Assis sur leurs petits derrières."

خرگوشها

خرگوشهای کوچك ، در بیشه ،
روی علفهای مرطوب جست وخیز می کنند
وهمانطور که ماشراب «آربوا» می خوریم
آنها شبنم شیرین را می آشامند.
به رنگهای خاکی سیر ، خاکی روشن ، زرد پریده ،
این ولگردانی که گوئی
بوی سوسنبر می دهند،
به زبان حال چنین می گویند :
«ما خرگوشهای کوچکیم ،
از کتاب وقلم بی خبریم
واز مال دنیا نعلینی بپا داریم
که طبیعت به مابخشیده است .
چون از «داستایوسکی» چیزی نخوانده ایم ،
باد درآستین نمی اندازیم ،
والبته کبادهٔ روانشناسی نمی کشیم .
ما خرگوشهای کوچکیم .
چکمهٔ ما پشم است
وچون دفتر بغلی نداریم
هیچوقت یادداشت بر نمی داریم .
دلمان برای «کانت» لك نزده است
وجنون ایده آلی او
چنگی به دل ما نمی زند . اما
درمورد لافونتن قصه گو

باید زانو زد و اورا پرستید
ولی اگر بخواهند باشیطنت
برایمان فلسفه ببافند
ترجیح می‌دهیم که سکوت کنیم.
برخلاف شوپنهاور،
این بیمار بیرحم سرفه‌ای،
زندگی کردن و کیف کردن ازهوای مطبوع
به نظرما بسیارشیرین است.
ودر میان بوی خوش صنوبرها
که براین محوطه سایه انداخته‌اند.
ماخر گوشهای کوچکیم
که روی دم کوچولومان نشسته‌ایم.

Les Conquérants

از

(۱۹۰۵-۱۸۲۶) J. M. deHeredia ژوزه ماریادوهردیا

Comme un vol de gerfauts hors du charnier natal,
Fatigués de Porter leurs misères hautaines,
De Palos, de Moguer, routiers et capitaines
Partaient, ivres d'un rêve héroïque et brutal.

Ils allaient conquérir Ie fabuleux métal
Que Cipango mûrit dans ses mines lointaines,
Et les vents alizés inclinaient leurs antennes
Aux bords mystérieux du monde occidental.

Chaque soir, espérant des lendemains épiques.
L'azur phosphorescent de la mer des Tropiques
Enchantait leur sommeil d'un mirage doré,

Ou, penchés à l'avant des blanches caravelles,
Ils regardaient monter en un ciel ignoré
Du fond de l'Océan des étoiles nouvelles.

فاتحان

چون مرغان شکاری که از آشیان پریده باشند
از «پالوس» (۱) و «موگر» (۲) ناخدایان و مردان کهنه کار
که از بار شور بختیهای غرور آمیز خود بجان آمده بودند
سرمست از رؤیائی قهرمانی و خشن، عزیمت می کردند.

می‌رفتند تا بر فلز افسانه‌ای
که سرزمین ژاپون در معادن دوردست خود نگاهداشته بود فاتح شوند.
و بادهای «آلیزه» دکل آنها را
بسوی سواحل اسرار آمیز غرب خم می کرد.

هر شبی به امید فردای پر افتخار
دریای لاجوردی و درخشان استوائی
خواب آنان را باسراب زراندودی طلسم می کرد.

آنگاه از جلو کشتی سفیدشان خم می شدند
و ستارگان تازه‌ای را که از اعماق اقیانوس
به آسمان ناشناس بالا می‌رفتند نگاه می کردند (۳)

---

(۱) و (۲) دو بندر اسپانیا. کریستف کلمب نخستین بار از بندر پالوس برای کشف امریکا حرکت کرد.

(۳) در اغلب اشعار «پارناسین‌ها» معمولا منظور شاعر در بیت آخر بیان شده است. چنانکه ملاحظه می‌شود، شاعر در قطعهٔ فوق از کسانی بحث می کند که بامید یافتن طلا سفر میکنند و پیوسته دستخوش رؤیای شیرین طلاها هستند و منظور شاعر از ستارگان تازه‌ای که بالا می آیند اینست که وقت می گذرد و آنان به آرزوی خود دست نمی‌یابند و سرنوشت بشر جز این نیست:

ظهر Midi

از : لوکنت دو لیل Lecomts de Lisle (۱۸۱۰_۱۸۹۴)

ظهر، سلطان تابستانها ، بردشت دامن گسترده است وهمچون سفره های سیمین ازبلندیهای آسمان نیلی فرو می‌ریزد . همه چیز خاموش است . هوا بی‌نفس شعله می کشد ومی‌سوزاند . زمین درجامهٔ آتش خود به اغماء افتاده است .

فراخنای دشت بی کران است و کشتزارها بی‌سایه . وچشمه‌هائی که گله‌ها ازآن آب می‌نوشیدندخشکیده است . جنگل‌دوردست که پیرامونش تاریك است ، بیحرکت درخواب سنگینی غنوده است .

تنهاگندمهای بزرك‌رسیده ، بسان دریای زرین ، بی‌اعتنا بخواب در کرانهٔ افق لمیده‌اند وهمچون فرزندان آرام زمین مقدس ، بی هراس جام خورشیدرا بسر می کشند .

گاهی ، همانند آهی که از جان سوزانشان برآید ، ازدل‌خوشه‌های سنگینی که باخود زمزمه‌ها دارند، موجی باشکوه وجلال آهسته بپا می‌خیزد وخودرا تا دامن افق غبارآلود می کشد وجان می‌سپارد .

درآن نزدیك ، چندگاوسپید که میان علفها خسبیده‌اند آرام آرام برغبغبهای ضخیم خودلیزابه می‌ریزند و باچشمانی خمارومغروررؤیای درونی خودرا که هیچگاه به‌پایان نمی‌رسد دنبال می کنند .

ای انسان، هرگاه بادلی آکنده‌ازشادی یاملال، نزدیك ظهر گذارت به‌کشتزارهای درخشنده بیفتد ، بگریز ! که طبیعت تهی است و خورشید می‌سوزد : در اینجا چیزی زنده نیست ، چیزی اندوهگین یا شاد نیست .

اما اگر ازاشکها وخنده‌ها به‌تنك آمده‌ای واز فراموشی این جهان پریشان تباه شده‌ای وفارغ ازعفو یا لعنت ، میخواهی طعم لذتی واپسین و تیره‌را بچشی .

بیا ! که خورشید باکلمات‌جزیل باتوسخن می گوید ، درشعلهٔ‌قهارش جاودانه فروشو وباقلبی که هفت‌باردر نیستی‌ملکوتی غوطه‌خورده، باگامهای ملایم بسوی پست‌ترین شهرها بازگرد .

سمبولیسم

Symbolisme

« ازسمبولیسم چه میدانم؟ هزارچیزمبهم . سمبولیسم پیوسته از قلمروانتقاد گزیزان استوماهرانه خود را ازتشریح و توصیف نجات می‌دهد ... » کتابی که **آلبرماری شمیدت** A . M . Schmidt در بارهٔ «سمبولیسم» نوشته‌ودرمجموعهٔ کتابهای«چه میدانم؟»انتشارداده‌است، بااین سطور آغاز می‌شود !

گروهی‌در آن‌تصوف می‌بینند واثری‌ازعرفان پیشین‌شرق‌وغرب می‌یابند، وعده‌ای آنرا راهی‌برای ایجاد زبانی تازه درشعرمی‌شمارند. بالاخره‌بعضی‌هم آنرا کوششی برای گرفتن وسیلهٔ‌بیان ازهنرهای‌دیگر می‌دانند ، چنانکه اغلب سمبولیست‌ها از اینکه می‌توانند با موسیقی رقابت کنند برخودمی‌بالند. به‌این‌ترتیب کارتعریف وتوصیف‌این‌مکتب مشکل‌می‌شود. اماباوجوداین‌شاعران‌ونویسندگان‌سمبولیست‌مشخصاتی دارند که به‌سادگی‌قابل‌تشخیص‌است‌وماتا آنجا که بتوانیم‌این‌مشخصات را نشان خواهیم داد .

آغاز سمبولیسم

درحوالی سال ۱۸۸۰ عده‌ای‌ازشاعران‌جوان‌درعین‌حال که‌وابستگی‌به‌جریان«پارناس»داشتند قدم‌ازچهارچوب خشك وبیروح شعر پارناسین فراتر گذاشتند . اینان

باحساسیت تازه‌ای هم برضد اشعار خشن پارناسین‌ها وهم برضد قاطعیت «فلسفهٔ تحققی» Positivisme و ادبیات رئالیستی و ناتورالیستی عصیان کردند. البته اینان قصد گرویدن به احساسات تندوتیز تغزل فوق العادهٔ رومانتیسم رانیز نداشتند بلکه عصیانشان کاملا رنگ تازه‌ای داشت و آنچه می گفتند عمیق‌تر و پیچیده‌تر بود: «فلسفهٔ تحققی» تصور می کرد که توانسته است به‌خوبی دنیارا توصیف و تصویر کند و دربارهٔ آن قضاوت نماید. اما شاعران جدید را چنین حساب ساده‌ای اقناع نمی کرد و آنان همه جا را پر ازمعما و اسرار و اضطراب می‌دیدند. در این مدت با اینکه «فلسفهٔ تحققی» تحت عنوان مکتب ادبی ناتورالیسم بر عرصهٔ رومان و تئاتر فرمانروائی می کرد، عصیان شاعران جدید به‌صورت نیروی تازه‌ای در برابر آن قدبرافراشت و هرچند که نتوانست آنرا ازپیشرفت بازدارد ولی حدودی برای آن ایجاد کرد. «فلسفهٔ تحققی» فقط به‌واقعیت متکی بود. اما مجلات جدید و فیلسوفان جدید از واقعیت روگردان بودند وحتی آنرا انکار می کردند. درنظر اغلب شاعران سمبولیست، واقعیت حال یا گذشته و بیان آن کار نفرت آوری بود.

ازهمه سو روح عصیان نمودار بود: عصیان نسل جوان، ویا قسمتی از این نسل، که در اجتماع زندگی راحتی برای خویش نمی یافت. این جوانان ازهمهٔ روشهای سیاسی واجتماعی و فکری و هنری که میراث گذشتگان بود متنفر بودند. نیروی نظامی، نظم اخلاقی، هنر منظم و باقاعده، رومان رئالیستی، ایمان به‌فلسفهٔ تحققی، همهٔ اینها درنظرشان باطل و بی اعتبار بود. می خواستند آنارشیست یامنکر همه چیز باشند. و سمبولیسم در درجهٔ اول یکی از اشکال آن بود.

نخستین پیام آور این عصیان فکـری **شارل بودلر** Baudelaire
بود که ازطرفداران هنر برای هنرشمرده می‌شد، ولی باراه‌تازه‌ای که در
پیش گرفت، بنای‌مکتب‌جدیدرا گذاشت. اوبادیوان‌اشعارخود که‌تحت
عنوان« گلهای‌شر» Les Fleurs du Mal منتشرساخت،دنیای‌شعررا تکان
داد ویك‌نسل شعروادب که درخلال سالهای۱۸۵۷ تا۱۸۸۰ می‌زیست ،
بودلر راپیشوای‌مسلم‌خود شمرد. آنچه‌را که‌شاعران‌سمبولیست‌ازآن‌پس
اساس مکتب‌خود قرار دادند، بودلر در اشعار کوچکی از قبیلLa Vie
antérieure و Correspondances بیان کرد .

درنظر«بودلر»دنیا جنگلی‌است مالامال ازعلائم‌واشارات.حقیقت
ازچشم‌مردم‌عادی پنهان‌است وفقط شاعر با قدرت‌ادراکی که‌داردبوسیلهٔ
تفسیروتعبیراین‌علائم می‌تواندآنرا احساس کند.عوالم‌جداگانه‌ای که
روی‌حواس‌ماتأثیر می کنند، بین‌خودشان‌ارتباطات‌دقیقی‌دارند که‌شاعر
بایدآنهارا کشف کند وبرای بیان مطالب خود به‌زبان‌جدیدتری‌ازآنها
استفاده کند. البته‌خود «بودلر» استفاده ازاین‌زبان‌سمبولیك‌رااساس کار
خود قرار نداده، اماچند نمونهٔ برجسته از خود باقی گذاشته است که
مقدمه‌ای برای اشعارسمبولیك بشمارمی‌رود .

پیشوایان سمبولیسم

درمیان کسانیکه از«بودلر»الهام گرفتند وباآثار
خود زمینه‌رابرای ظهورسمبولیسم مهیا ساختند،
سه اسم مشهـور جلب‌نظر می کند : **پل‌ورلن**
P. Verlaine **وآرتوررمبو** A . Rimbaud **و استفان مالارمه** S.Mallarmé
البته سبك‌شعراین‌سه نفرمانندهم نبودوهریك‌مشخصات‌مخصوص به‌خود
داشتند :

ورلن درعین حال که ولگرد والکلی بود، شاعر بتمام معنی وحتی بزرگ بود. اوباضعف اراده، نابودی تدریجی خویش راتماشا می کرد. «ورلن» اسیر شهوات خود بود و به‌قول یکی ازمنتقدان فرانسوی، «مخیله‌ای شهوانی راباحزن آهنگداری درهم آمیخته‌بود.»یعنی بااشعار ظریف وهنرمندانه‌ای اضطرابات روحی را که می خواست بسوی خدابرود وهیجانات جسمی را که‌ازفاسدشدن لذت‌می برد، بیان‌میکرد.اوفریادهای روح‌خویش را که‌ازسرنوشت‌خوددررنج بود، دراشعارش‌منعکس‌می‌ساخت وتقریباً به‌نوعی‌از **رومانتیسم** بازمی گشت.ولی باوجوداین‌شرایط،نفس تازه‌ای به‌شعر فرانسه دمید وآن‌چیزی را که سمبولیسم نامیدند وارد شعر کرد.

رمبو که‌تانوزده سالگی‌شاهکارهای‌خودرابوجودآورد وازشاعری دست کشید، از سرزمینهای درخشان و از انسانهائی که درنقاط غریبی گردش‌می کنند، ازعطرهای عجیب،ازشهوات وازمعجزات واز گلهای پرجلال‌وجبروت بحث‌می کرد. اونبوغ‌شعری فوق‌العاده داشت‌وبه‌قول **کلبرهدن** نویسندهٔ فرانسوی: «...دراشعاراوکلمات به‌صورتهای تازه‌ای باهم‌ترکیب می‌شوند ودرمیان‌نوری فسفری‌غوطه‌می‌خورند!»وهمانطور که «بودلر» درشعر« Correspondances » خودمی گفت: «عطرهاورنگها وصداها باهم‌تطبیق‌می کنند.»اوهم‌برای‌صداهارنگ تعیین‌می کرد و در شعر« Voyelles» خود می گفت:« A سیاه، E سفید، I قرمز، u سبزو O آبی!» (تذکراین نکته بی‌فایده نیست که رمبوبا این قبیل اشعار خود درعین‌حال‌راهی به‌سوی **سورئالیسم** بازمی کرد.) اوباتحقیقات‌خودبازی می کرد وباقدرت تمام، ازسرزمینهائی که ندیده بود سخن می گفت‌مثلا

شعر مفصل «قایق‌مست» را وقتی سرود که اصلا دریا ندیده بود !

بالاخره **استفان مالارمه** که عمر خود را صرف پیدا کردن صورت تازه‌ای در شعر کرد، ادعامی کرد که‌می خواهد شعر را از قید همه چیزهائی که شاعرانه نیست، آزاد کند. او به‌حس و فکر و حالت روحی انسان و به تصویر طبیعت پابند نبود و به‌شکل شعری معمول نیز توجهی نمی کرد. در نظر او فقط « کلمه » ارزش داشت. هنر شاعر این بود که شعر را از ترکیب کلمات شاعرانه و سحر آمیز بسازد . در اشعار مالارمه نه‌شادی وجود داشت نه‌غم، نه کینه دیده میشد و نه عشق، خلاصه هیچ حس بشری وجود نداشت. «مالارمه» شعر را از زندگی دور می کرد واز دسترس مردم بدر میبرد و بصورتی در میاورد که فقط عدهٔ انگشت شماری از خواص بتوانند آنرا درك کنند .

شاعران منحط
Les Décadents

در حوالی سال ۱۸۸٤ که کتاب Les Poètes Maudits اثر ورلن انتشار یافت، نام «مالارمه» نیز برسر زبانها می افتاد در این میان شاعران جوان که از بازیهای پارناسین‌ها خسته‌شده بودند، گاه و بیگاه مجلهٔ ادبی ناپایداری انتشار می‌دادند و برای مدتی بدور آن جمع میشدند. معمولا عمر اینگونه مجله‌ها پس از مدت کمی بسر می‌رسید ولی دیری نمی گذشت که مجله دیگری پا بعرصهٔ وجود می گذاشت. اغلب این مجله ها بیش از سه یا چهار شماره منتشر نمی‌شد ولی تأثیر آنها در محیط شعر وادب زیاد بود. گذشته از این مجلات شاعران جوان که اغلب نظریات و تئوریهای مختلفی هم داشتند، ازاین لحاظ که همه اشخاص تازه‌جوئی بودند، جلساتی هم تشکیل می‌دادند و اغلب بر گردهم جمع می شدند. این جوانان و شاعران

تازه جواغلب مورداستهزاء قرار می گرفتند ومحافل ادبی بجای اینکه بطورجدی با آنها جواب بدهند اشعار ونوشته‌هاشان راباتمسخرواستهزاء تلقی می کردند. ولی بالاخره دوره‌ای رسید که آنها چندشاعر بزرگ تازه‌جورا ازقبیل **ورلن** ، **مالارمه** ، **شارل کرو**، **هردیا**، **فرانسوا کوپه** ، **موره آ** درمقابل خودیافتند و توانستند آثارشان‌را به‌آنها عرضه کنند.

اولین شکلی که این جریان شعری بخود گرفت، همان بود که آنرا «Décadentisme» یا «Décadisme» (مکتب منحط) نامیدند . کلمهٔ « Décadent » (منحط) نخست به‌صورت انتقادبه‌تمام کسانی که‌از «ورلن» پیروی می کردند اطلاق میشد. این کلمه‌را برای اولین بار **گابریل ویکر** دررساله‌ای که دربارهٔ این شاعران انتشارداد بکاربرد ودر آن رساله، این دسته ازشاعران را چنین تعریف کرد : « این شاعران جدید در تخیلات خودغرق شده‌وخود راازواقعیات زندگی دورنگاه‌داشته‌اند. عرفان رقیق وحساس راباعیش وهرزگی محض درهم آمیخته‌اند . اشعارآنها که‌قابل فهم نیز نیست ، زائیدهٔ تصادف وانحراف است.

مشخصات«منحطان» داشتن روح مبهم وبیحسی وعدم توجه به‌اخلاق وبالاخره عدم انطباق اشعارشان باهمدیگراست . آنها ترانهٔ روح خود ، ترانهٔ روح منزوی ومتروك خودرامی سرایند. علاقه به‌هیجان وحساسیت آنهارابسوی بیماری عصبی سوق میدهد. عدم وضوح محتوی، قالب شعری را ازمیان می برد.

موضوع اشعارمنحط عبارت است از بدبینی استهزاءآمیز وحالت مرضی عمومی ورؤیای فرارودلتنگی وغصهٔ تسکین ناپذیرو ناراحتی درونی. شاعران منحط داستان شبهای اضطراب آورویکشنبه‌های شوم وماتم‌زده و

درختان پائیزی وموجودات اسرارآمیزرامی‌سرایند . »

شاعران منحط تصورمی کردند: «درقرنی زندگی می کنند که همهٔ خون وحیات خودرا اردست داده‌است وشاهدآخرین جهش‌های تمدنی هستند که‌رو به‌خاموشی می‌رود. این فکررا «ورلن» درمصرعی از اشعار خود چنین بیان می کند «من‌امپراطورپایان انحطاطم! »

معروفترین شاعر دورهٔ انحطاط » **ژول لافورگ** J . Laforgue (۱۸۶۰-۱۸۸۷) است‌واشعار اورامی‌توان نمونهٔ آثارادبی‌این‌دوره‌شمرد. لافورگ شاعری‌بود کتاب‌خوانده‌وروشنفکرودرعین‌حال‌بسیار حساس‌و بدبین. زندگی‌اندوه‌زده‌وتنهائی‌داشت. تسلیم‌حساسیت‌مرضی‌خویش‌بود. به‌زندگی‌لاشعورو به‌جبرسرنوشت که انسان را باخودمی کشدمعتقدبود وبشررا باترحم استهزاءآلودی می‌نگریست .

«لافورگ» زبان‌درهم‌ومخلوطی برای شعرابداع کرد که‌در وهلهٔ اول‌خواننده‌رادچارتعجب‌می‌سازد. لغات‌فلسفی‌رابا اصطلاحات صنعتی‌و بازبان عامیانه‌وبا«آرگوی» ولگردان پاریس‌وبا گفتگوی تردیدآمیز کودکان‌خوردسال‌درهم آمیخت‌درموردوزن‌شعرنیز به‌چنین کارهائی‌دست می‌زد ، گاهی‌شعر «الکساندرن» راباتقطیع غیرعادی می‌نوشت ، گاهی اوزان‌نادرست‌تصنیف‌ های‌عامیانه‌واشعارعزاداری‌یاعروسی‌راتقلیدمی کرد. شعرش پیوسته‌درتغییروتحول بود، اما هرگزصورت ساختگی وتصنعی بخودنمی گرفت .

او کتابهای‌فلسفی‌متعددی دربارهٔ عقاید بد بینانه و دربارهٔ قدرت سرنوشت‌محتوم و«درد زندگی» مطالعه کرده‌بود. حساسیت عمیق اواز کشف این مسائل‌رنج‌می‌برد. پوچی‌وفنائی که دراطراف خویش‌آفریده

بود به‌روح اوفشارمی آورد. مدت درازی باترس ووحشت ازاین دورهٔ «تب فکری» خویش یادمی کرد ومی گفت. «وقتی یادداشتهای این دوره از زند گی خودم‌را می خوانم باترس ولرز ازخودم می‌پرسم که چرا نمرده‌ام.» ایمان مذهبی خویش را ازدست دادوبدبخت شد، زیرا میخواست مؤمن باشد. سپس آرامشی یافت و نفرتی براو دست داد وعارف بدبینی شد. می‌خواست تماشاگرعبور «کارناوال زند گی» باشد.

فکروزبان وسبك «ژول لافورگ» نمونه‌ای شد که همهٔ شاعران دیگر «دوران انحطاط» ازآن پیروی کردند واین دوره به‌صورتی درآمد که بقول R.M. Alberes نویسندهٔ «ماجراهای فکری قرن بیستم»: «روشنفکران وقیحانه ازانحطاط وازبدی خویش احساس غرورمی کردند. دوران تجزیه وفرسودگی آشفته‌ای بود آمیخته باشورتکوین جدیدی که آینده‌اش روشن نبود. ایمان مذهبی مرده بود. فکرتوسل به‌علم وجستن راه نجات ازآن نیز که قریب یك قرن مردم‌را به‌خودمشغول می‌داشت ازمیان رفته بود. این دوره، دوران انحطاط وحساسیت مرضی بود.»

بیانیهٔ سمبولیسم

درسال ۱۸۸۸ که «ژول لافورگ» دربیست و هفت سالگی درگذشت دیگر کلمهٔ «انحطاط» برای بیان مقاصد شاعران کافی نبود. نسل جوان دوسال بود که با کلمهٔ «سمبولیسم» آشنا بود.

سمبولیست هاپیش از منحطـان کسب موفقیت کردند و قواعد محکمتر و مهمتری بیان داشتند، زیرا مطالعاتشان بیشتر و هوسهاو آرزوهاشان کمتر ازآنان بود. آنها تقریباً همان‌هدفهائی‌را که شاعران دورهٔ انحطاط داشتند برای‌خوداختیار کردندوازشعر جدیدی که‌اززمان

«بودلر» به‌بعد بمیان آمده بود به‌دفاع پرداختند. بدنبال مقاله‌ومجلاتی که شاعران جوان از سال ۱۸۸۴ انتشار می‌دادند، عاقبت **ژان موره آ** (J. Moréas) شاعر یونانی نژاد بیانیهٔ مکتب جدید را در شمارهٔ ۱۸ سپتامبر ۱۸۸۶ ضمیمهٔ ادبی روزنامهٔ «فیگارو» انتشار داد که سروصدای زیادی در محافل ادبی بپا کرد. در این بیانیه بود که «موره آ» برای نخستین بار کلمهٔ **سمبولیسم** رادر مورد این مکتب بکاربرد وازآن پس مکتب جدید بهمین اسم نامیده شد. اکنون قسمتی از بیانیهٔ «سمبولیسم» درزیر نقل می شود:

«سابقا پیشنهاد کرده بودیم که کلمهٔ «سمبولیسم» یگانه تعبیری است که می‌تواند تمایل جدید نبوغ آفرینندهٔ هنررا دردورهٔ مابیان کند. اکنون نیز تذکرمی‌دهیم که احتیاجی به تغییر دادن این کلمه نیست.

«همانطور که دراول این نوشته نیز گفتیم، تمایلات هنری دردوره‌های معین، اختلافات فکری زیادی بوجود می آورد. برای پیدا کردن منابع مکتب جدید، به‌بعضی ازاشعار **آلفردووینیی، به شکسپیر**، به‌عرفا و صوفیه‌وحتی به‌دورتر ازآنها بایدمراجعه کرد. **شارل بودلر** مبشر واقعی این مکتب جدید شمرده می‌شود. مسیو «مالارمه» معنی اسرارآمیز و تعریف ناپذیری به آن می بخشد. پیش ازاین، مصرعهای شعرقواعدسخت و مشکلی داشت. نخست «تئودوردوبانویل» با انگشتان سحرآمیزخود این اشکال‌را کمتر وملایمتر ساخته بود، ولی «پل‌ورلن» این قواعد سخت را بکلی ازمیان برد ... شعرسمبولیك که دشمن نظریات تعلیمی‌وفصاحت‌و مبالغه‌وحساسیت ساختگی‌وتصویر «اوبژ کتیف» است می کوشدفکررا به‌صورتی که‌حواس رامخاطب قراردهد بیان کند. ازطرف دیگر، فکر نبایدخودرا از تزیینات‌معظم و زیبای‌شکل‌محروم کند. زیراصفت‌اساسی

هنر سمبولیك اینست که هنرمند تا تصور «فکر مطلق» پیش نرود. از اینرو
دراین مکتب هنری ، مناظر طبیعی و حرکات اشخاص و حوادث کاملا
مشخص، خودبخود وجود ندارند، بلکه پاره‌ای مشاهدات خارجی هستند
که روی حواس ما تأثیر می کنند ووظیفهٔ آنها نشان دادن روابط پنهانی
است که با اساس فکر وجود دارد .

اگر عده‌ای از خوانندگان کوتاه نظر ، این نظریهٔ هنری ما را
مهم بشمارند، نباید متعجب بود . اما چه می‌توان کرد ؟ مگر «اشعار
پنداروس»، «هاملت شکسپیر»، «فاوست گوته» نیز باچنین اعتراضاتی روبرو
نشده بود؟»

جریان سمبولیسم درسال ۱۸۹۰ به‌ذروهٔ فعالیت خود رسید. یك نسل
شاعر ازسال ۱۸۵۵ تا ۱۹۰۱ به‌پیروی ازسه پیشوای بزرگ سمبولیسم
پرداختند. اغلب این شاعران فرانسوی نبودند. مثلا چندشاعر بزرك بلژیکی
درمیان سمبولیست‌ها بود که دربین آنها، از **امیل ورآرن** E.Verharen و
موریس مترلینك M.Maeterlinck می‌توان نام برد . چندنفر آمریکائی و
روسی ویونانی نیز درمیان آنها وجود داشتندو بطور کلی سمبولیسم جنبهٔ
جهانی به‌خود گرفته بود.

اصول سمبولیسم

از نظر فکر ، سمبولیسم بیشتر تحت تأثیر فلسفهٔ
ایده آلیسم بود که ازمتافیزیك الهام می گرفت و
درحوالی سال ۱۸۸۰ درفرانسه باز رونق می‌یافت.
بدبینی اسرارآمیز «شوپنهاور» نیز تأثیر زیادی درشاعران سمبولیست کرده
بود. سمبولیست‌ها در «سوبژکتبویسم» عمیقی غوطه‌ور بودند وهمه‌چیز را
ازپشت منشور خواب کنندهٔ روحیهٔ تخیل آمیزشان تماشا می کردند.

برای شاعرانی که با چنین فلسفهٔ بدبینانه‌ای پرورش یافته بودند هیچ چیزی مناسب‌تر از دکورمه‌آلود و مبهمی که تمام خطوط تند و قاطع زندگی درمیان آن محو شود و هیچ محیطی بهتر از نیمه تاریکی و مهتاب وجود نداشت. شاعر سمبولیست در چنین محیط ابهام آمیز و درمیان رؤیاهای خودش، تسلیم مالیخولیای خویش میشد، قصرهای کهنه‌ومتروك وشهرهای خراب وآبهای راکدی که برگهای زرد روی آنها راپوشیده باشد ونورچراغی که درمیان ظلمت شب سوسو زند و اشباحی که روی پرده‌ها تکان می‌خورند وبالاخره «سلطنت سکوت» وچشمانی که به‌افق دوخته‌شده‌است ... همهٔ اینها جلوهٔ عالم رؤیائی و اسرارآمیزی بود که دراشعارسمبولیست‌ها دیده می‌شد. (دراین میان تأثیر **ادگار آلن پو** شاعر و نویسندهٔ امریکائی‌راکه آثار او بوسیله **شارل بودلر** به‌فرانسه ترجمه‌شد، نباید فراموش کرد.)

رؤیاوتخیل که «پوزیتیویسم»و«رئالیسم» میخواست آنراازادبیات براند، دوباره باسمبولیسم وارد ادبیات‌شدولی البته‌منظورسمبولیست‌های واقعی این‌نبوده است که‌بکلی با شعر پارناس قطع کنند و به‌رومانتیسم بازگردند. مثلا هرگز نمی‌خواهند زندگانی و شرح‌حال و اعترافات خویش‌را بنویسند. درتشریح مناظر، نه‌شکل لایتغیراشیاء مادی، بلکه فرارساعات وفصول وزمان زودگذر وآهنگ‌توقف ناپذیرزندگانی را شرح می‌دهند وقوانین‌نهفتهٔ‌وجود وطبیعت‌را تصورمی کنند. به‌نظرآنها طبیعت بجزخیال‌متحرك‌چیزدیگری‌نیست. اشیاء چیزهای‌ثابتی‌نیستند، بلکه‌آن چیزی هستند که ما بواسطهٔ حواسمان‌از آنها درك می کنیم. آنهادر درون‌ماهستند. خودماهستند!... ازاین لحاظ‌عقایدسمبولیست‌ها

بیشتر به‌عرفان شرق نزدیك می‌شود.

می گویند: نظریات ما دربارهٔ طبیعت، عبارت از زندگی روحی خودمان است؛ مائیم که حس می کنیم و نقش روح خود ماست که در اشیاء منعکس می گردد. وقتی انسان مناظری را که دیده است باظرافتی که توانسته است درك کند، مجسم سازد، درحقیقت اسرار روح خود را برملا می کند خلاصه تمام طبیعت سمبول وجود و زندگی خود انسان است. تشریح و تصویر اشیاء و حوادث بوسیلهٔ سمبولها صورت تازه‌ای به‌خود می گیرد. برای بیان روابط بین الهامها و اشکال، باید زبان شعر را درهم ریخت و بصورت دیگری در آورد. و چه بسا که‌این زبان برای اشخاص عادی نامفهوم باشد و رازسمبولیسم در همین چیزهای نامفهوم است.

عده‌ای از سمبولیستها که‌در رأسشان «مالارمه» قرار داشت‌ازاین قاعده‌پیروی کردند وچنان تعبیرانی به‌کاربردند که فقط خودشان آنهارا می‌فهمیدند وخودشان تفسیرمی کردند. حتی **آندره ژید** درمقدمهٔیکی ازآثارخود بنام «پالود» Paludes چنین نوشت. «پیش ازاینکه‌اثرم را برای دیگران تشریح کنم، مایلم که‌دیگران این‌اثررا برای‌من‌تشریح کنند.» و با توجه به جملهٔ بالا انسان به این‌نتیجه می‌رسد که گاهی حتی‌خود سمبولیستها نیز از تشریح و بیان‌آثارشان عاجز بوده‌اند.

درعین‌حال، سمبولیستها مایل‌بودند که تمام قواعددستور زبان‌را عوض کنند. پیش ازسمبولیستها اصولی که حاکم بر روابط کلمات بود اصولی‌معقول‌وادراك پذیربود. ولی‌سمبولیستها ادعا کردند که‌این‌اصول فقط باید احساس پذیر باشد و کلمات رانه ازروی قواعد منطقی، بلکه آنطوریکه شاعراحساس می کند باید با همدیگرتر کیب کرد.

نمایاندن تخیلات مبهم سمبولیستها بـا زبان صریح وقاطعی که بتواند همه‌چیز را بیان کند ونتیجهٔ قطعی ودقیقی از این بیان بگیرد امکان نداشت. برای بیان این تخیلات بیشتر مصراعهائی لازم بود که شبیه زمزمه‌ای آرام ومبهم وبقول **ورلن** «موسیقی بی آواز» باشد ومی گفتند که شعر نیز مانند موسیقی باید مبهم باشد، مطلب صریحی را بطور قاطع بیان نکند بلکه به کمك آهنگ وبا استفاده ازتخیلات انسان در او تأثیر نماید.

بخصوص موسیقی «واگنر»، پس از مخالفت‌های شدیدی که با آن شد، عاقبت پیروزمندانه مورد استقبال قرار گرفت ومدت چندین سال شاعران وهنرمندان سمبولیست بشدت تحت تأثیر آن بودند ویکی از مهمترین مجلات سمبولیست‌ها در آغاز کار « La Revue Vagnérienne » نام داشت که درسال ۱۸۸۵ انتشار می‌یافت. سمبولیست ها می گفتند که وزنهای شعری مخیله را ازحرکت باز می‌دارد وبالهای خیال را می بندد. همچنین رنگهای تند وصریح مطلب را بطور قاطع بیان می کند ومخالف سمبولیسم است.

شعر نقاشی نیست، بلکه تظاهری ازحالات روحی است، عرصهٔ شعر از آنجا شروع می‌شود که با حقیقت واقع (رئالیته) قطع رابطه شود واین عرصه تا بی‌نهایت ادامه پیدا می کند. نمی‌توان گفت که معنی فلان تعبیر درشعر درست‌تر از فلان تعبیر دیگر است. چنین قضاوت کلی امکان ندارد زیرا هر خواننده‌ای شعر را بنابه روحیهٔ خودش درك یا بهتر بگوئیم احساس می کند. هدف شعر سمبولیك اینست که عظمت احساسات وتخیلات را باتشریحات واضح وصریح ازمیان نبریم وبرای اینکار باید محیطی را که برای شعر لازم است بوجود بیاوریم، یعنی خطوط زننده وصریح وبسیار روشن را محو وتیره سازیم. این سایه‌روشن را با تغییر دادن قواعد واحدهای

کلاسیك، بادور انداختن معانی معتاد، بابرهم زدن تداعی‌هائی که بر اثردستور زبان وسابقه بوجود آمده است می‌توان بدست آورد.

عده‌ای ازسمبولیست‌هادر وزن شعر نیزتعدیل‌هائی بعمل آوردند وقافیه‌هارا تغییر دادند. به‌این‌ترتیب درمیان‌سمبولیست‌هادوتمایل‌مجزا ظاهر گشت:

اول: تمایل «مالارمه» و «رنه گیل R.Ghil» که زبان هنری را از زبان‌عوام‌جدا می‌دانستندوبرای افاده‌وبیان هیجانات بدیع‌سمبولیستی، ایجاد زبانی جدا از زبان مردم راضروری می‌شمردند. اینان قالب‌شعر رومانتیك وپارناسی راهمانگونه که بودپذیرفته‌بودندواز آن‌راضی‌بودند.

دوم: تمایل «ورلن» و«ژول‌لافورگ» که‌اصالت‌فرهنگستانی‌زبان وطرزبیان پارناسین‌ها را مسخره می کردند ومی کوشیدندزبان‌عادی‌و عامیانهٔ مردم‌را به‌وضع‌هنرمندانه‌ای‌تقلید کنند. اینان‌درعین‌حال به‌فکر درهم‌شکستن‌قالب‌های موجودشعرنیز افتادند وبه‌این‌ترتیب پای«شعر آزاد»به‌میان کشیده شد.

شعر آزاد
Vers libre

شاعرانی که‌می کوشیدند شعررا از قالب محدود سابق‌خود آزادسازند، نظم«آلکساندرن» (مصراع ۱۲هجائی) را که‌قالب‌اصلی شعرفرانسه‌بودبرهم زدندوبجای آن‌قالبهای گوناگونی برای‌شعربوجودآوردند. مصراعهای کوتاه‌وبلندونامتساوی گفتندوچنان‌برتعدادهجاها افزودند که‌تاآنروز در دنیای خیال نیز سابقه نداشت. ضرورت تقسیم شعررا به مصراعهای متساوی‌انکار کردند، قافیه رانیزساده‌ترساختندوچندقافیهٔ‌ناقص‌رابجای آن پذیرفتند. «ورلن» دراین راه متوقف‌شد، اماپیشروی ادامه‌یافت و

«شعر آزاد» نتیجهٔ این پیشروی بود .

یك «شعر آزاد» عبارتست ازعده‌ای پاره‌های موزون نامساوی . در این شعر، دیگر وحدت اصلی و حساب شده‌ای برای قالب شعر در میان نیست، بلکه وحدت شعر، ازروی وحدت اندیشه و تصویری که در آن هست تعیین می‌شود. کوتاهی و بلندی ابیات را نیز وضع مضمون آن ابیات تعیین می کند. وشاعر هیچ اجباری ندارد که برای متعادل ساختن مصراع های شعر خویش کلماتی رااضافه بر آنچه برای بیان فکرش کافی است، بیاورد. البته دراین اثناءِ «**والت ویتمن** Walt Whitman» (۱۸۱۹–۱۸۹۲) شاعر امریکائی نیز اشعارش چنین صورتی داشت، اما می توان گفت که نخستین اشعار آزاد درفرانسه بی خبر ازاشعار «ویتمن» بوجود آمده بود . نخستین شعر آزاد را «آرتوررمبو» درسال ۱۸۸٦ گفت و بعدازدو یا سه‌سال اغلب شاعران به‌سراغ شعر آزاد رفتندو کوشیدند که‌درمیان خودشان قواعد و اصولی برای آن وضع کنند. نخستین مقاله‌های آنان بین سالهای ۱۸۸٦ و ۱۸۸۹ انتشاریافت. بهترین داورشعر آزاد، **گوستاو کان** G'Kahn بود. «کان» درمقدمهٔ یکی از آثار خود بنام «Les palais nomades» و در سال ۱۸۸۸ درمجلهٔ «Revue indépendante» شعر آزاد را بخوبی تشریح وبیان کرد وازآن دفاع نمود .

چنانکه ازخلال آثار ونوشته‌های سمبولیست‌ها مشهوداست، شعر آزاد، باعث شد که «کلمه» ارزش واقعی خودرا بنسبت آهنگ و صدائی که‌دارد درشعر کسب کند. شعر فرانسه بامرور زمان به‌صورت نوعی هنر نظری درآمده بود. عروض شعری پر ازقواعدعجیب وغریب بود (مانند قافیه‌نشدن کلمات مذکر باکلمات مؤنث یاقراردادهای دیگری ازاینقبیل)

شکل املائی شعر نیز، مانند تلفظ، شرائطی برای شعر ایجاد کرده بود و گوئی شعر بیشتر برای لذت چشم گفته و نوشته می شد نه برای لذت گوش. سمبولیسم آنچه را که بودلر دربارهٔ «موسیقی کلمات» گفته بود در شعر رواج داد و ارزش آهنگ کلمات را روشن ساخت و ابیات شعر را دارای موسیقی مخصوصی ساخت که از رابطهٔ این آهنگ‌ها بدست می آمد. از این موسیقی کلمات درعین حال، برای کسب قدرت بیان بیشتری استفاده شد. ایجاد سجع و تکرار حروف معین در یك مصراع، و بکار بردن کلمات هم‌آهنگ و روانی جملات شعری، امکانات تازه‌ای در تصویر و بیان اندیشه‌ها برای شاعر فراهم ساخت.

در عالم تئاتر

سمبولیسم به صحنهٔ تئاتر نیز سرایت کرد. گذشته از چند نویسندهٔ فرانسوی از قبیل **رمی دو گورمون** و **ژول لافورگ** و غیره که نمایشنامه‌های سمبولی نوشته و روی صحنه آورده‌اند، بهترین نمونهٔ نمایشنامه‌های سمبولی را در میان آثار **موریس مترلینك** بلژیکی می توانیم پیدا کنیم. نمایشنامه‌های مترلینك بر اساس همان نظریهٔ عرفانی سمبولیسم بوجود آمده است: چیزهائی که می دانیم در برابر آنچه نمی‌دانیم در حکم صفر است، همه جا پر از اسرار است، در اطراف ما نیروهای بزرگ نامرئی و مشئوم و خائنی وجود دارند که تمام حرکات ما را در نظر می گیرند و دشمن نشاط و زندگی و شادی و سعادتند. وظیفهٔ نمایش نویس اینست که افکار خود را دربارهٔ این نیروهای مجهول وارد زندگی واقعی بکند.

همهٔ نمایشنامه‌های مترلینگ شبیه هم است. مثلا اولین نمایشنامه‌ای که برای صحنه نوشته است، یعنی «شاهدخت مالن» را در نظر بگیریم. از اول

تا آخر این نمایشنامه همان نیروی مجهولی که انسانهارا به‌لرزه می آورد و بر رغم همه چیز و همه کس بدنبال خودمی کشد، جلب نظرمی کند. علائم وسمبولهای اسرار آمیزی که گاهگاه تظاهرمی کنند، شعورانسانی راتحت تأثیرخودقرار می‌دهند. صدائی که جانوران ویااشیاء می کنند اشاره‌ای ازاین عالم اسراراست. اشخاص نمایشنامه شبیه کسانی‌هستند که‌درخواب راه می‌روندوهر لحظه‌چنان بنظر می‌رسد که با وحشت‌ازآن‌خواب بیدار شده‌اند. برای‌نشان‌دادن نیروی مجهول حاجتی به ساختن موضوع‌های تراژیك نیست، زیراحتی درعادی‌ترین وبیرنگ‌ترین حوادث زندگی نیزاثری از تراژدی وجود دارد.

مرگ در هر لحظه از زندگی در کنار ماست و انتظـارمان را می کشد. خوداورا نمی‌توان آشکارا نشان داد اما می‌توان گردش او را وصدائی را که هنگام نشستن او ازصندلی بلندمی‌شود، در نوشته‌ها آورد تاخواننده آنراحس کند. اغلب‌نمایشنامه‌هائی هم که پس‌از «شاهدخت مالن» انتشاریافت، تحت‌تأثیرهمین اندیشه وترس‌قرارداشت.

یکی از نمایشنامه‌های مترلینك که شهرت بسیاری کسب کرده نمایش کوچکی است بنام Intérieur (اندرون خانه) . این نمایشنامه خانواده‌ای را به‌ما نشان می‌دهد. این‌خانواده هنوزخبر ندارد که یکی ازبچه‌هایش‌درآب افتاده وغرق شده است. امادر دقایقی که فاصلهٔمیان غرق‌شدن‌بچه‌وخبردارشدن‌خانواده‌ازاین‌حادثه‌است، باحرکات‌لاشعوری، تشویش‌واضطراب مبهم‌ونامفهومی برافراد خانواده‌مستولی می‌شودوبا اینکه هنوزخبری ازحادثه پیدانکرده‌اند، احساس‌می کنند که مصیبت قدم به‌قدم نزدیك‌می گردد.

این نمایشنامه‌ها و آنهائی که بعداً انتشار یافت، همه در سرزمینهای خیالی ومجهول، در دوره‌های نامعلوم، در قصرهای اسرارآمیز وغارهای عجیب جریان می‌یابد. نویسندهٔ سمبولیست احتیاج به نشان دادن این زمان ومکان نیز ندارد، زیرا به عقیدهٔ وی این نیروی مجهول همیشه وجود دارد ودرهر زمان وهر مکانی برانسان مسلط است.

خلاصه کلام

با توجه به آنچه گذشت ، می‌توان اصولی را که سمبولیست‌ها مراعات میکنند بشرح ذیل خلاصه کرد

۱ـ حالت اندوهبار وماتمزای طبیعت ومناظر وحوادثی را که مایهٔ یأس وعذاب ونگرانی وترس انسان است بیان می کنند.

۲ـ به اشکال وسمبولها وآهنگ‌ها وقوانینی که نه عقل ومنطق بلکه احساسات آنها را پذیرفته است توجه دارند.

۳ـ هر خواننده‌ای اثر ادبی را به نسبت درك واحساس خود می فهمد. ازاینرو باید چنان آثاری بوجود آورد که همه کس آنرا بطور عادی و متشابه درك نکند، بلکه هرخواننده‌ای بنا به وضع روحی ومیزان ادراك خویش معنی دیگری از آن دریابد.

۴ـ تاحدامکان بایدازواقعیت عینی (Concret) دور وبه واقعیت ذهنی (Abstrait) نزدیك شد.

۵ـ انسان دستخوش نیروهای ناپیدا ومشئومی است که سرنوشت او وطبیعت را تعیین می کنند، از اینرو حالت مرگبار و وحشت‌آور این نیروها را درمیان نوعی رؤیا وافسانه بیان می کنند.

۶ـ می کوشند حالات غیرعادی روحی ومعلومات نابهنگامی را که درضمیر انسان پیدا می‌شود وحالات مربوط به نیروهای مغناطیسی وانتقال

فکری را دراشعار وآثارشان بیان کنند وبیافرینند .

۷ـ به‌مدد احساس وتخیل، حالات روحی‌را درمیان آزادی کامل با موسیقی کلمات وباآهنگ ورنگ وهیجان تصویرمی کنند .

سمبولیسم درقرن بیستم

دراوائل قرن بیستم، چنین بنظرمی رسید که‌سمبولیسم دورهٔ خودرا تمام کرده وازمیان‌رفته‌است. مشهور ترین نمایندگان این‌مکتب‌ازقبیل **ژان موره‌آ** و**هانری‌دورنیه** H.de Régnier ازآن روگردان شده و درجناح مخالف قرارگرفته‌بودندوباانتشارآثاری‌درسالهای ۱۹۰۰و ۱۹۰۱ به کلاسیسیسم بازگشت کرده‌بودند. چندین سال‌بعد نیزدسته«آبئی» Abbaye (مرکب از **ویلدراك** ، **دوهامل** ، **آرکو** ، **رومن**) تشکیل شد و به‌شعر جنبهٔ اجتماعی داد .

ولی هیچیك ازاین تمایلات‌جدید نمی‌توانست‌تأثیراشعار«آرتو-رمبو» و«استفان مالارمه»وحتی«موریس‌مترلینگ» و«ژول‌لافورگ»راازمیان ببرد . در این میان **آندره ژید** و **پل کلودل** و **پل والری** نیز برای‌آفریدن آثارسمبولی بفعالیت پرداخته بودند و می کوشیدند که مقام شعراستادان خودرا بهترنشان دهند . درسال ۱۹۰۶ شاعرانی که برگردمجله‌ای بنام **فالانژ** Phalange جمع‌شده بودند، اعلام کردند که ادامه دهندهٔ سمبولیسم ومفتون **مالارمه** اند .

پس‌ازآن مجلات دیگری نیزمنتشرشدتااینکه ازسال۱۹۰۹ ببعد **مجلهٔ‌جدیدفرانسوی** (Nouvelle Revue Française) کوشید که‌سمبولیسم «آرتوررمبو»را دوباره زنده کند. «آندره‌ژید» دررأس گردانندگان‌آن قرارگرفت. این جریان که ازسال ۱۹۱۰ عنوان «سمبولیسم‌نو» بخود

گرفت رفته رفته صورت مشکل‌تر وپیچیده‌تری به‌شعرداد .

دراین زمان شاعری که بیش ازهر کس دیگر، مسألهٔ شعر را از دریچهٔ دید فلسفی روشنفکران مورد بحث وتحقیق قرارمیداد **پل والری** P. Valéry (۱۸۷۱–۱۹۴۵) بود. «والری» شعررا چیزی نظیر بازی ویا مراسم مذهبی می شمرد ومی گفت که شعر هدفی بجز خودش ندارد و به‌فکر نتیجه گیری از آن نباید افتاد. شعر را به‌رقص و نثر را به‌راه‌رفتن تشبیه می کرد ومی گفت که راه‌رفتن معمولا به‌سوی مقصدی است، اما رقص مقصدی ندارد و رقص کنان به‌سوی مقصدی رفتن مضحك خواهد بود؛ پس هدف رقص همان خود رقص است. کلمات، عبارت ازقدمها ویاحرکات رقص است. وشعر از نثر بدینسان تشخیص داده می‌شود که درنثر کلمات بجز بیان مطلب کاری ندارند، امادرشعر کلمه ارزش واقعی خودرا کسب می کندوشاعر است که این نیروی «جادوئی» رابه کلمه می بخشد .

بااینهمه، «والری» معتقدبود که اگر شعر کاملترین وخالص ترین هنر هاست ازاینروست که قهراً باید قیود متعدد و گونا گونی را گردن نهد. اجبار مطلق قیود و قواعد ، شاعررا وادارمی کندکه از میان ازدحام انبوه «افکار» و«استعارات» که در روحش موج می زنند و ازمیان مبتذلات گونا گون آنچه را که باید گفت و نوشت بدقت بر گزیند .

بنظر «والری»، الهام-یا آنچه بااین نام خوانده می شود-هیچگونه تأثیر وارزشی در آفرینش هنری ندارد. الهام درنظر والری عبارت ازحالتی است که دراثنای آن «شعور آفریننده» درمقابل «خودکاری مغز» بی اثرمی شود.

۱- والری خود می گوید: مفهوم «الهام» شامل این مفاهیم میشود : آنچیز که بهائی ندارد بالاترین ارزش رادارد، وآنچیز که بالاترین ارزش

(بقیهٔ حاشیه درصفحهٔ بعد)

«غریزه» حیوانی‌ترین قسمت روح بشری است ، و الهاماتی که زائیدهٔ غرایزمان باشند «علفهای وحشی شعورما» هستند .

اشعارخود «والری» پرازتشبیهات واستعارات است و اغلب آنها مانند «گورستان دریائی» طوری است که بدون تفسیر بهیچوجه قابل درك نیست .

سمبولیسم در کشورهای دیگر

در روسیه

سمبولیسم روسیه را باید یکی از درخشانترین مراحل شعر روسی به‌شمار آورد. سمبولیسم درروسیه دیرترازفرانسه وبیشترتحت تأثیرادبیات فرانسه آغازشد ، اما صورتی مخصوص به‌خود داشت‌وازسال ۱۸۹۵ تا۱۹۱۲ برادبیات آن کشورحاکم بود. حتی‌ازعرصهٔ شعرنیزقدم فراتر گذاشت و بصورت نهضت اخلاقی وفکری وسیعی درآمد .

کسی که‌این نهضت آغازقرن بیستم‌را درادبیات روسیه پیشاپیش احساس کردشاعرومنتقد وفیلسوف‌معروف روسی «ولادیمیرسولوویف» بود که می گفت آینده بنظرش مبهم ومرموزجلوه می کند .

«سولوویف» پیش ازهرکس آسمانی ساخت که سپیدهٔ مکتب جدید شعرروزی از آن سرزد و سه شاعر نامدار این مکتب ، یعنی

را دارد نباید بهائی داشته باشد. و همچنین متضمن این مفهوم است : حد اکثر تفاخر در برابر حداقل مسئولیت .

ودرجای‌دیگر می نویسد اگرملزم به نوشتن باشم بسی بیشترخوش‌دارم که با استشعار کامل وروشن‌بینی تام مطلب ناچیزی بنویسم تا به‌مدد ارواح و خارج از وجود خود شاهکاری ازمیان زیباترین شاهکارها بیافرینم .

«آلکساندر بلوك A Blok » و «آندری بلی A.Bély » و «ویاچسلاو ایوانف V. Ivanov» دوستاران و پیروان سبك «سولوویف» بودند. این شاعران در آغاز کار بسیار جوان بودند و مسن‌ترین آنان . « ایوانف » ، فقط بیست سال داشت. هر سه تن کتابهای بسیار خوانده بودند و مطالعات عمیقی در فلسفه داشتند و عجیب‌تر اینکه هنگام شروع به کار با اینکه هر سه روش همانندی را اتخاذ کرده بودند در کنار هم نبودند . « ایوانف» در خارج از روسیه و «بلوك» در «مسکو» و «بلی» در پترزبورگ زندگی می کردند .

در روسی، کلمات «سپیده» و «شعر» و «انقلاب» و «عشق» همه الفاظی مؤنث‌اند و شاعران این دوره در اغلب اشعار خود «زن» را مظهر این چیز های مطلوب قرار می‌دادند .

شاعران مزبور طرفدار فلسفهٔ «انفرادی» بودند و بیشتر از منطق تحت تأثیر احساسات قرار داشتند . خیالباف و افسانه آفرین بودند . دربرابر رئالیست‌ها که درهمان زمان سرگرم فراهم آوردن انقلاب اجتماعی بودند از « انقلاب روحی » دم می‌زدند و زندگی فجیعی که جوانی آنان را برباد می‌داد از صمیم قلب قبول داشتند .

درسالهای ۱۹۰۰ الی ۱۹۰۳ سمبولیست‌های مسکو متمرکز شدند واغلب درخانهٔ «آندری بلی» یا « بالمونت»، که نیز از شاعران سرشناس این دوره بود. گردمی آمدند .

اما سال ۱۹۰۳ که «بلی» آنرا «سال یادبود » می نامید درعین حال سالی بود که دوران «انحطاط فکری» نیز به‌سرمیرسید. انقلاب با تمام نیروی خود وضع اجتماعی و فکری کشور را تغییر می‌داد. از شاعران «منحط» واز روشنفکرانی که پیرو آنان بودند ، عده‌ای که فکر انقلاب و فعالیت

مثبت را نمی‌توانستند در ذهن خویش جادهند به‌دامان فساد افتادند و به‌خواندن و نوشتن رومانهای پلیسی و شهوت آلود و حتی به‌خود کشی متوسل شدند. و عده‌ای هم که نیروی زندگی در خود سراغ داشتند تغییر فکر دادند، چنانکه «بلوك» در سال ۱۹۱۱ چنین نوشت: «من در سی و یکمین سال زندگی دگرگونی بزرگی در خود می‌بینم. فکر می‌کنم که آخرین سایهٔ «انحطاط» زایل شده است و من بطور مثبت، می‌خواهم زندگی کنم.»

در انگلستان و امریکا

از نخستین پیشقدمان سمبولیسم در انگلستان و کشورهای انگلیسی‌زبان شاعری است ایرلندی بنام **ویلیام باتلر ییتز** W. Butler Yeats (۱۸۶۵- ۱۹۳۹). پدرش نقاش زبردستی بود و با سمبولیست‌های فرانسه دوستی و روابط نزدیك داشت. «ییتز» از زمان کودکی در محافل آنان پرورده شد و بازبان سمبولیست‌ها آشنا گردید. ییتز که پیشرو استقلال ایرلند نیز بود در ۱۸۹۲ «انجمن ادبی ملی ایرلند» را تأسیس کرد و همکاری میان نویسندگان و ملت را تشویق نمود. موضوع اصلی اشعار او بیان آمال و رنجهای قوم سلت است مانند «عشق» و «درد غربت» و «گریز». عرفان ییتز خواننده را به‌یاد «مترلینك» می‌اندازد. شاهکار او منظومهٔ «مسافر تنهای اوسیان» است. در سال ۱۹۲۱ موفق به‌دریافت جایزهٔ نوبل گردید. ییتز نمایشنامه‌های بسیاری نیز نوشته که معروفترین آنها «سرزمین هوسهای دل» و «آبهای ظلمت» است.

در ۱۹۱۳ جمعیتی باهمکاری نویسندگان و شاعران سمبولیست آن زمان مانند **آلدینگتن** Aldington و **لارنس** Lawrence و **هکسلی** Huxley و **بروك** Brooke و **عزرا پوند** Ezra Pound در انگلستان تشکیل گردید و به‌تدریج بنام «ایماژیست‌ها» معروف شد. این گروه از

سرودن اشعار مجرد ذهنی پرهیز داشتند و می کوشیدند که افکار وحالات درونی را مستقیماً به‌زبان شعر بیان کنند و بدین وسیله آن مرحله از فوران تصویرات ذهنی (ایماژها) را که هنوز «فکر» از «هیجان» جدا ومتمایز نشده است به‌عالم خارج بر گردانند. دراین وقت نخستین جنگ جهانگیر در گرفت وبسیاری ازافراد این گروه را ازپا در آورد. «بروك» (۱۷۷۷-۱۹۱۵) هنگامی که در «داردانل» کشته شد جز چند قطعه شعر ازخود باقی نگذاشت. **سی . اچ . سورله** C. - H. Sorley (۱۸۹۵ – ۱۹۱۵) به همان مرگی که بارها به «سطل خالی» و «سنگ لوح پاك شده» تشبیه کرده بودنایل گردید. **ویلفرد اون** W. Owen (۱۸۹۳–۱۹۱۸) هنگامی که منظومهٔ معروف خود را موسوم به «ترجیع بند جوانان محکوم» می سرود زبان حال دورهٔ خود را بیان می کرد نومیدی وعصیان او در آثار «زنده ماندگان جنگ» نیز رسوخ نمود و «ریچارد آلدینگتون» (متولد ۱۸۹۲) درمنظومه معروف «مرگ یك قهرمان» (۱۹۲۹)–قوی‌ترین ومؤثرترین کتابی که بزبان انگلیسی دربارهٔ جنگ نوشته شده–عصیان مردم زمان خود را، که ازچنگ عفریت جنگ جسته بودند، برضد وحشیگری وخونریزی و کشتار انسان ومفاهیم قلب شدهٔ «فداکاری» و «جانبازی درراه میهن» بیان می کند.

یکی ازرهبران نهضت ایماژیست‌ها در انگلستان وامریکا «عزرا پوند» (متولد ۱۸۸۵) شاعر امریکائی است که کشور خود را بااعتراض ترك کرده وبه‌انگلستان پناه آورده بود. عزرا پوند براثر نفوذی که در شعرای جوان داشته بزرگترین شاعر زمان خود بشمار می رود. غزرا پوند بتدریج ازنهضت «ایماژیست‌ها» کناره گرفت و برخلاف آنان که اعتقاد به سادگی بیان داشتند سبکی بوجود آورد که مملو ازتعقید وتصنع والفاظ ثقیل ونامفهوم

بود. برای فهمیدن اشعار «پوند» وپیروانش نه تنها به کتاب لغت بزرگی احتیاج هست بلکه باید کتابخانه‌ای پر از آثار ادبی وتاریخی وجغرافیائی وفلسفی دردسترس داشت . مجموعهٔ اشعاراوتحت عنوان «Pisan Cantos» منتشرشده است .

ازمشهورترین پیروان «عزراپوند» شاعر امریکائی دیگری بنام **ت . اس . الیات** T. –S . Eliot (متولد ۱۸۸۸) است که نفوذ شعری و تأثیر نظریات هنری او در شاعران جوان و نهضت ایماژیست‌ها کمتر از «پوند» نبوده است . اشعار اوواضح‌تر ومحکم‌تر از اشعار «پوند» است و کوشش واصراز در تعقید کلام کمتر به‌چشم می‌خورد. «الیات» را ازنظر اهمیتی که برای «هضم مادهٔ شعری» ودفاع از «استحکام بیان» قائل است اغلب به «پل والری» فرانسوی تشبیه می کنند. اختلاف فاحش او با «والری» در اینست که «الیات» عقیده دارد «بشریت بدون مذهب بی‌معنی است» . از اینجهت اشعاراو که اغلب در تجلیل مذهب کاتولیك سروده شده از نظر نازکی «احساس» وعمق «اندیشه» به‌پای اشعار «والری» نمی رسد. «الیات» در ۱۹۱۳ از امریکا به انگلستان رفت وتابع این کشور گردید. در ۱۹٤۸ جایزهٔ ادبی نوبل به مجموعهٔ اشعاراوتعلق گرفت .

افکار وعقاید واصول نظریات ایماژیست‌ها رامی توان به‌ترتیب ذیل خلاصه کرد :

۱ـ استعمال زبان محاوره به‌شرط آنکه هر لفظ رسانندهٔ معنی دقیق خود باشد ؛

۲ـ ایجاد اوزان جدید، ولی بدون تکیه برشعر آزاد؛

۳ـ اجازهٔ انتخاب هرموضوعی برای شعر ؛

۴ـ بیان وارائهٔ «تصویرات شعری» و «استعارات». شعر نباید به شرح کلیات مبهم بپردازد ولو اینکه باشکوه وطنین انداز باشد؛

۵ـ خلق اشعار محکم وخشن وواضح ـ شعر هرگز نباید سست و مبهم باشد:

۶ـ «تمرکز» جوهر اصلی شعر است.

در آلمان واتریش

ادبیات آلمان که در پایان قرن نوزدهم بدامن ناتورالیسم و «رمانتیسم نو» کشیده شده بود در فاصلهٔ سالهای ۱۸۷۰ و ۱۸۹۰ تقریباً هیچ اثر جالب توجهی به وجود نیاورد، تا بدانجا که **نیچه** (فیلسوف و شاعر بزرگ آلمانی ۱۸۴۴ ۱۹۰۰) از خود می‌پرسد که آیا پیروزی نظامی آلمان «به شکست وحتی به نابودی ذوق وهنر آلمان بنفع امپراطوری آلمان مبدل نشده باشد». ولی پس از ۱۸۹۰، در کنار جریانهای ناتورالیسم وامپرسیونیسم که به سیر خود ادامه می‌دادند، مهمترین نویسندگان وشاعران آلمان معاصر پا بمیدان نهادند. شاخص ترین شاعر این دوره **هوفمانشتال** Hofmannsthal (۱۸۷۴ـ۱۹۲۹) اتریشی است که خود را ادامه دهندهٔ سبک «بودلر» و «ورلن» می‌نامید ولی هنوز نتوانسته بود از چنگ ناتورالیسم ورمانتیسم دورهٔ انحطاط نجات یابد.

این کار بزرگ می‌بایست به دست شاعر توانائی بنام **راینر ماریا ریلکه** Rainer Maria Rilke (۱۸۷۵-۱۹۲۶) که او هم اتریشی (ولی اهل «پراگ») بود انجام پذیرد. ریلکه در کشورهای اروپا مسافرت کرد وقسمتی از زندگانی خود را در فرانسه گذراند. شهرت ونفوذ او در ادبیات اروپا پیش از آغاز جنگ اخیر روزافزون بود واز طرفداران «شعر ناب» شمرده می‌شد.

آثارواشعار ریلکه به‌زبان آلمانی است و دیوانی‌هم‌دارد از اشعاری که بزبان فرانسه سروده است.

ریلکه‌درهنرخود وایمانی که‌بدان‌داشت‌زیست کرد ودرشعرهای خود بارها این‌نکته را گفته که : «سرائیدن‌جلوهٔ هستی است» معتقد بود که شعرنتیجهٔ احساسات وعواطف نیست بلکه‌محصول تجربه‌است: «برای سرودن یك‌بیت شعر باید بسیار شهرها ومردمان وچیزها دیده باشی». واما تجربه درنظراوحوادثی نیست که برای کسی‌روی میدهد بلکه بهره‌ای‌است که از آن‌حوادث می‌برد:«اگرزندگانی روزانهٔ شما درنظرتان حقیرمی‌نماید تهمت‌ناچیزی برآن‌نبندید. تهمت‌برشما است که چندان شاعرنیستید تاجلال وجمال‌آنرا دریابید.»

ریلکه مانندعارفان‌بزرگ‌مامعتقداست که همه چیزرا از«خود» بایدجست، امانه‌آنکه‌بیاری طبع‌نشست‌بلکه شاعرباید‌به‌نیروی کاربتواند طبع‌خویش را برانگیزد. یاری‌طبع برای‌ریلکه سخنی‌بی‌معنی‌است.در نامه‌ای به«رودن»می‌نویسد: «من‌ازهروسیلهٔ مصنوعی‌برای‌انگیختن‌طبع سخت پرهیز کردم و کوشیدم که‌زندگانی خویش‌را به طبیعت نزدیك کنم، اما‌باهمهٔ این‌کارها که شایدخردمندانه بوده است‌هرگزنتوانسته بودم دلبر گریزپای طبع‌را باکار به‌دام‌بیاورم . اکنون‌میدانم که‌یگانه وسیلهٔ نگاهداشتن اوهمان کاراست»[1]

آثارپایان عمرریلکه حاکی است که این‌شاعر ازقید هرمکتبی خود راآزادساخته وبه رفیع‌ترین قلل‌شعر نائل شده است. مقام‌ریلکه ، پس‌از «گوته»، درتاریخ ادبیات‌آلمان‌بی‌نظیراست وپیشرفت‌های بعدی

۱ــ از «چندنامه به‌شاعری جوان» اثر «راینرماریاریلکه» ترجمهٔ دکترپرویز ناتل خانلری

ادبیات آلمان مرهون کوششهای شخصی و نفوذ آثار اوست.

درسال ۱۸۹۲ نخستین شمارهٔ مجله‌ای بنام «اوراق هنر» دربرلن منتشر شد. این مجله که راهبری هنرمندان جوان و پیشرو را برعهده داشت معروفترین شاعران و نویسندگان زمان را به‌دور خود گرد کرد و نخست پرچم «هنر برای هنر» را برضد ناتورالیسم و تمایلات اجتماعی آن برافراشت موسس ومدیر این مجله شاعر جوانی بود بنام **اشتفن گئورگه** (-۱۹۳۳-۱۸۶۸) S.George گئورگه که درسالهای قبل به فرانسه سفر کرده وبا شاعران سمبولیست از نزدیك آشنا شده وحتی آثار «ورلن» و «مالارمه» را نیز به آلمانی ترجمه کرده بودخود را پیرو سبك سمبولیسم وحتی مکتب پارناس معرفی می کرد وشعر را به‌صورت مذهب تازه‌ای درآورد. هدف مجلهٔ او «خدمت به هنر، بخصوص به‌شعر ونثر، وطرد امور مربوط به‌سیاست و اجتماع» بود. وصریحاً ابراز می‌داشت که «مجلهٔ ما نمی‌تواند به‌بهبود جهان ورؤیای خوشبختی اجتماعی بپردازد، حتی اگر این امور بسیار زیبا هم باشد کاری به‌قلمرو شعر ندارد». ازمعروفترین آثار او می‌توان «سال روح» و «حلقهٔ هفتم» و «ستارهٔ اتحاد» رانام برد نفوذ گئورگه در میان طبقهٔ تحصیل کرده وپیروانش بسیار بود و به‌شعر مقام بلندی بخشید.

دراسپانیا درپایان قرن نوزدهم، ادبیات اسپانیا برضد رئالیسم و ناتورالیسم و فلسفهٔ تحققی قیام می کند وهمگام تحولات ادبی فرانسه به‌پیش می‌رود. سمبولیستهای فرانسه وفیلسوفان آلمان ورمان‌نویسان روسیه و «ایبسن» نروژی و «اسکاروایلد» انگلیسی و «ادگارالن پو» و «والت ویتمن» امریکائی الهام‌بخش آثار نیمهٔ دوم قرن نوزدهم اسپانیامی‌شوند. با اینحال، ادبیات اسپانیا رنگ محیط خود را

ازدست نمی‌دهد و با الهام از چشمه‌های فیاض کشورخود آثار ابتکاری ارجمندی به‌وجود می آورد ودرپرتوعظمت شاعران ونویسندگان جدید مقامی را که پس ازقرن هفدهم ازدست داده بود دوباره حایزمی گردد.

نسل ۹۸ ـ انحطاط سیاسی واقتصادی اسپانیا درآخرقرن نوزدهم وازدست رفتن مستعمرات وسیع اسپانیا درامریکا، موجب شد که گروهی ازنویسندگان جوان درپی علت وچارهٔ کاربرآیند واصول معنوی دیگری جایگزین عقاید پوسیدهٔ کهن کنند. این گروه که درسال ۱۸۹۸ متشکل شد بزودی بنام «نسل ۹۸» معروف گردید. همه افراد این گروه که نگران سرنوشت اسپانیا بودند به مسائل کلی حیات وانسان می‌پرداختند وبا الهام ازگذشته دورمی کوشیدند که سبک تازه‌ای بوجود آورند. درآغاز کارشاعری اسپانیائی زبان ازاهل «نیکاراگوئا» (درامریکای مرکزی) بنام **روبن داریو** R. Dario (۱۸۶۷-۱۹۱۶) که درمکتب ادبیات فرانسه پرورده شده بود درهمین سال به اسپانیاسفر کرد وپیشوای تحولات جدید گردید. بزودی شاعران جوانی مانندبرادران **ماکادو** Machado و **خیمنز** Jiménez و **ویلاسپزا** Villaespesa در اطراف او گردآمدند و شاعران پارناسین وسمبولیست فرانسوی ازقبیل «ورلن» و «هردیا» و «لوکنت دولیل» و «بودلر» و «موره آ» را بعنوان استادان و پیشروان خود اعلام کردند، این گروه درعین حال که طرفدارشعرآزاد بودندانواع شعری بسیار کهن اسپانیا رانیززنده کردند وبرسرکارآوردند.

ولی استاد واقعی این نسل جوان **اونامونو** Unamuno (۱۸۶۴-۱۹۳۶) نویسندهٔ هزال ومحقق ومنتقدمتبحری بود که تمام زبانهای اروپا را می‌دانست و آثار فیلسوفان ونویسندگان جدیدرا ترجمه می کرد.

(اونامونو) درساعات فراغت اشعار بسیار محکم وموجز ومشکلی نیز می سرود ونمایشنامه نیز می نوشت. کتابهای او مانند «ماهیت اسپانیا» و«رقت زندگی» و«احتضار مسیحیت» و نمایشنامهٔ « فدر » درشمار بهترین آثار ادبیات اسپانیاست. افکار «اونامونو» ازعمیق ترین وریشه دارترین عقاید اسپانیا سرچشمه می گیرد ومبین وشارح عرفان خاصی است که از آن پس دربرابر «فلسفهٔ اصالت عقل» اروپائی بپا ایستاده است. «اونامونو» به کسانی که می گفتند باید اسپانیا را اروپائی کرد پاسخ میداد: «نخست باید اروپا را افریقائی کرد».

پایه گذار واقعی شعر نود راسپانیا واستاد شاعران معاصر آنکشور **خوان رامون جیمنز** Jiménez (متولد ۱۸۸۱) است که نمایندهٔ تحولات شعری قرن بیستم بشمارمیرود. آثار خیمنز نشان دهندهٔ سه دورهٔ تحول در دراشعار اوست دردورهٔ نخست، خیمنز که ازسمبولیسم فرانسه الهام می گرفت بخصوص به آهنگ الفاظ وموسیقی کلام توجه داشت. مهمترین اثر او درین دوره «ارواح بنفشه ها» است. دردورهٔ دوم، خیمنز به «امپرسیونیسم» رو می کند وترانه های عامیانه را بازبردستی درمیان اشعار خود می گنجاند. کارهای این دورهٔ او الهام بخش اشعار **لورکا** ست. سپس دورهٔ دیگری آغاز می شود وخیمنز بفکر سرودن «شعرسره» می افتد وکلمات قصار شاعرانه ومحکم جایگزین قالب های سبك ونشاط انگیز و، بقول خود او، «آسان یاب» می گردد. خیمنز کتابی نیز به نثر دارد بنام «من وپلاترو» یا: «ماجراهای یك خر» که درادبیات اسپانیا بیهمتاست. سال گذشته جائزهٔ ادبی «نوبل» به آثار خیمنز تعلق گرفت.

در کشورهای دیگر

درهمه‌جای دیگر اروپا، درطی همین سالها، تحولات مشابهی رخ میدهد. در ۱۸۹۱ **کنوت‌هامسون** Knut Hamson (۱۹۵۲-۱۸۵۹) نویسندهٔ نروژی، ملاك ارزشهای زمان خودرامطرود می‌شمارد وحق استفاده از«رؤیا» و«راز» را اعلام می کند. رمان «pan» او (منتشردرسال ۱۸۹۴) دم‌تازه وجانبخش‌وشاعرانه‌ای به دنیای مرده وخاموش‌ناتورالیسم می‌بخشد. **براندس** Brandés فیلسوف ومنتقد دانمارکی(۱۸۴۲–۱۹۲۷) که‌در۱۸۷۱ «فلسفهٔ تطور» انگلیسی و«فلسفهٔ تحققی» فرانسوی راوارد کشورخود کرده‌بود، در۱۸۸۹پرده ازروی فلسفهٔ «نیچه» برمیدارد و«پرستش فرداستثائی» راجانشین«افسانهٔ تکامل اجتماعی» می کند. درهمین کشوردانمارك، مجله‌ای‌بنام«تارنت Taarnet» در۱۸۹۳تأسیس می‌شود وتحت‌تأثیر «بودلر» و «ورلن» و «مالارمه» جلوس «خودجوئی» و«گریزهنری» را اعلام می کند. در سوئد، پس‌از زوال‌ناتورالیسم«اشترینبدبرگ»، شعر آهنگدار **فرودینگ** Fröding (۱۸۶۰–۱۹۱۱) ازغزلیات «شلی» و «کیتز» انگلیسی الهام می گیرد. درهلند، شاعران ربع آخرقرن نوزدهم، سمبولیسم فرانسه را با تغزل رومانتیك انگلیس ترکیب می کنند. در مجارستان شاعر بزرگی بنام **ادی** Ady (۱۸۷۷-۱۹۱۹)، که اورا «بودلرمجار» می‌نامند دراشعارخود لحن‌ولفظ ووزن تازه‌ای بوجود می‌آورد و شیوه‌های شعر کهن رادرهم میریزد. وادبیات ایتالیا، پس‌اززوال مکتب «وریسم»، در سالهای میان دوقرن، دستخوش مکتب‌هائی نظیر«فوتوریسم» و چندین «ایسم» دیگر، که همه از سمبولیسم فرانسه نشأت یافته‌اند، قرار می گیرد.

نمونه هائی از آثار سمبولیست ها

سفر

از : شارل بودلر Ch. Baudelaire (۱۸۲۱ ـ ۱۸۶۷)

ترجمهٔ دکتر پرویز ناتل خانلری

۱

برای کودکی که شیفتهٔ تصاویر و نقوش است، دنیا معادل وسعت اشتهای اوست. وه که جهان در روشنی چراغ چه بزرگ است و بچشم خاطرات چه حقیر می نماید! صبحگاهی باسری پرشرار ودلی از کینه‌ها و آرزوهای تلخ مالامال، رو براه می گذاریم و بدنبال امواج موزون میرویم تا آرزوهای نامحدود خود را بر گهوارهٔ دریاهای محدود بجنبش درآوریم.

گروهی شادمانند که ازوطنی ننگین می گریزند و گروهی بدین دلخوش که ازدهشت زادوبوم خویش میرهند. گروهی نیزمانندمنجمان مستغرق چشم زنی هستند که می کوشند تااز «سیرسه»[۱] وعطرهای خطرناك اوجانی بدر برند.

این گروه خود راازفضاوروشنی وآسمانهای سوزان سرمست می کنند تا بصورت چارپایان مسخ نشوند. سرمای گزنده وخورشیدسوزنده کم کم نشان بوسه‌ها رامیزداید.

اما رهروان راستین آنانند که بقصدرفتن میروند. مانند بالن سبکدلند، هرگزازسرنوشت خویش دور نمی‌شوند وبی آنکه خود سبب را بدانند، دمادم می گویند: برویم!

اینانند که آرزوهاشان به‌ابرمی‌ماند وهمچنانکه جنگجوئی در اندیشهٔ توپ وتفنك است ایشان نیزدرآرزوی لذاتی وسیع وناآشنا ومتغیرند که هرگزروان آدمی نام آنها را ندانسته است.

۱ـ «سیرسه Circé» نام جادوگر افسانه ای یونان قدیم است که با داروئی معطر و جادوانه اشخاص را بصورت خوك مسخ می کرد.

۲

وحشتا! ما ازتوپ وفرفره ، جست ورقص آموخته‌ایم. کنجکاوی،مانند ملك عذاب که برخورشیدهاتازیانه‌میزنند ، درخواب هم مارا شکنجه‌می کند وفریب میدهد .

عجب سرنوشتی است که مقصد جابجا می‌شود وچون هیچ جا نیست همه جا می‌تواند باشد ، وانسان که هرگز امیدش ازتك وپونمی‌ماندهمیشه دیوانه واردرجستجوی آسایش می‌پوید !

روان مازورقی‌است که درجستجوی «ایکاری»[1] خویش‌است ؛ صدائی برعرشهٔ کشتی طنین اندازمی‌شود که: «چشم‌بازکن!» و صدائی، پرشور و جنون آمیز، ازبالای دگل فریاد می کند: «عشق... شهرت... خوشبختی!» دوزخ جزصخره‌ای درراه نیست .

هرجزیره‌ای که دیده بان ازآن خبرمیدهد سرزمینی است که‌موعود تقدیراست . اما خیال که جشنی فراهم ساخته در روشنی صبح تخته سنگی بیش نمی‌یابد .

بیچاره کسی که دلدادهٔ کشورهای وهمی است ! این ملاح بدمست را که مخترع امریکاست باید زنجیر کرد وبه‌دریا افکند ، زیرا توهم‌اوست که رنج غرقاب‌را تلخ‌تر کرده است .

اوست که‌مانند ولگرد پیری‌درلجن فرورفته‌وخیال بهشت‌های‌درخشان دردماغ می‌پزد. چشم جادوزدهٔ اوهرجاکه شمعی ویرانه‌ای را روشن کرده است‌قصری می بیند .

۳

ای‌راهروان عجیب! درچشمان‌شماکه مانند دریاژرف است‌چه‌قصه‌های دلاویزی می‌خوانیم! گنج خاطرات گرانبهای خودرا که درآن گوهرهای انجم واثیرجای دارد برما بگشائید .

می‌خواهیم بی‌قوهٔ بخار و بادبان سفر کنیم . برروان ما که همچون بادبانی گسترده است خاطرات خودرا بگذرانید تا غم ما را به‌شادی بدل کنید .

۱- Icarie نام جزیره‌ایست در سواحل ترکیه واشاره‌ایست به‌رمان «سفربه ایکاری» اثر «کابه Cabet» (۱۸۴۲). درین‌کتاب مؤلف کشوری خیالی‌را تصور کرده که درآن از غم و رنج و تلخکامی اثری نیست . ازآن پس، این‌لفظ مجازاً بمعنی « ارض‌میعاد» بکارمیرود .

بگوئید، چه دیده‌اید؟

۴

«ستارگان وامواجی دیده‌ایم. شنزارها نیز دیده‌ایم و باهمهٔ برخوردها وحوادث نامنتظر اغلب مانند ساکنان اینجا ملول شده‌ایم.

»جلال خورشید بر دریای بنفش و شکوه شهرها در آفتاب غروب شوقی اضطراب آمیز در دل ما برمی‌انگیخت. شوق و آرزوی آنکه در آسمانی درخشان فرو برویم.

»پرثروت‌ترین شهرو بزرگترین منظر هرگز آن جذبهٔ مرموز را نداشت که گاهی در اشکال ابرها دیده می‌شود. آرزو هم پیوسته ما را دلنگران میداشت.

»- خوشی آرزو را نیرومندتر می کند. ای آرزو، تو درختی کهنی که لذت کود توست، هرچه پوستت ستبرتر و سخت‌تر شود شاخه‌های تو بیشتر بسوی خورشید می‌یازند! ای درخت بزرگ پردوام‌تر از سرو، آیا پیوسته در نموی؟-

» باری، ای برادران که هرچه را از دور می‌آید زیبا می بینید، با اینهمه ما برای نگارخانهٔ حریص شما تصاویری گرد آورده‌ایم.

» ما بر بت‌هائی که خرطوم دارند سلام کرده‌ایم. تخت‌های مرصع به گوهرهای تابناک دیده‌ایم و کاخهای عالی که شکوه پریوارشان برای صرافان شما آرزوئی مایهٔ ورشکستگی است؛ جامه‌هائی که دیده را مست می کند وزنانی که ناخن و دندانشان رنگین است و شعبده بازان ماهری که ماراپشان را نوازش می کند.»

۵

دیگر، دیگر چه دیده‌اید؟

۶

«چه ذهنهای کودکانه‌ای!

» نکتهٔ مهم را فراموش نکنیم، ما همه‌جا، بی آنکه بجوئیم، از بالا تا پائین نردبان تقدیر، منظرهٔ ملال آورشهوت را دیده‌ایم:

»زن را دیده‌ایم، این بندهٔ پست، خود بین وابله، که خود را می پرستد بی آنکه بر پستی این کار بخندد و خود را دوست میدارد بی آنکه هرگز دلش سیر شود. ومرد را دیده‌ایم، این ستمگر شکمخواره، غارتگر و خشن و زرپرست که بندهٔ بندگان است و جوئی در گندابی روان.

»دژخیمان دیده‌ایم که لذت می برند، مظلومان دیده‌ایم که میزارند؛ جشنها دیده‌ایم که خون‌را چاشنی میزنند وعطر آگین‌می کنند. دیده‌ایم که زهر قدرت‌چگونه فرمانروای قادر‌را خشمگین‌ساخته و تودهٔ تازیانه پرستان چگونه شعور خویش‌را گم کرده‌اند.

»دین‌های بسیار، مانند دین‌ما، ازپله‌های آسمان بالامیروند.زهد و ورع مانند نازنینی که دربستر پرمی‌غلتید، لذت‌را در میخ وخار می‌جوید.

»بشریاوه گو، فریفتهٔ هوش خویش، که اکنون‌هم مانند پیش‌دیوانه است، هنگام مرگ دهشتناك خودبه‌خدا نهیب میزندکه: «ای همشأن من، ای‌خداوند من،لعنت برتوباد!»

»وآنانکه نادانیشان کمتراست، وگستاخ دل به‌دیوانگی‌سپرده‌اند، ازین گلهٔ بزرك که تقدیر گرد هم‌آورده است می گریزند و به‌عالم پهناور افیون پناه می‌برند!

«گزارشنامهٔ جاودان کرهٔ زمین همین است.»

۷

دانشی که ازسفر کسب می‌شود تلخ‌است. دنیا کوچك است ویکسان، وامروز ودیروز وفردا همیشه‌عکس مارا به‌مامی‌نماید: یعنی‌واحهٔ‌وحشتی‌در صحرای ملالی!

برویم یابمانیم؟ اگر می‌توانی بمان واگرباید بروی‌روبراه بگذار. این میدود وآن می‌خسبد تادشمن چالاك ومنحوس‌را که زمان است فریب دهد. دوندگانی هستند که مانند یهودی سرگردان و حواریون بی توقف روانند وارابه وکشتی‌هم برای گریز ایشان ازچنك این پهلوان پلید کافی نیست. گروهی دیگرنیزهستند که می‌توانند دشمن‌را، بی‌آنکه از خوابگاه خود دورشوند، بخاك اندازند.

سرانجام، چون خصم پا برگردهٔ مابگذارد، می‌توانیم‌امیدوارشویم وفریاد کنیم: «به‌پیش!» همچنانکه‌پیشترها، باگیسوانی بیادسپرده‌وچشمانی درفضا خیره‌شده، عازم چین می‌شدیم، آنگاه، بادلی‌شاد، مانند مسافران جوان بردریای ظلمت روان میگردیم.

آیا این آوازهای دلاویز مرگ‌آلودرا می‌شنوید که چنین‌می‌سرایند: «ازین سو، ای کسانی که می‌خواهید لوتوس[1] خوشبورا بخورید!میوه‌های

۱ـ لوتوس Lotus میوهٔ‌کشور «لوتوفاژ» (قومی افسانه‌ای در افریقای قدیم) بوده که هرکس ازآن می‌خورده میهن خودرا فراموش می‌کرده‌است.

معجزآمیزی‌را که دل‌شما گرسنهٔ آنهاست درینجامی‌چینند. بیائیدوازآرامش عجیب این روزکه هرگز پایان ندارد سرمست شوید.»

ازلحن آشنای این‌سخنان اورا می‌شناسیم. دوستان مادرآنجاآغوش بروی‌ماگشوده‌اند. آن کس که پیشترزانویش‌را می‌بوسیدیم‌اکنون‌میگوید: «بسوی یارخود شناکن تاخرمی دل بیابی».

۸

ای‌مرگ ، ای‌ناخدای پیر، وقت‌است! لنگر برداریم ! این کشور مارا ملول کرده‌است . ای‌مرگ! سازسفرکن ! اگر آسمان ودریا مانند مرکب سیاه‌است، دلهای ما ، چنانکه میدانی، پر ازروشنی است !

زهرخودرا درجام ما بریز تاشفا یابیم . می‌خواهیم تااین آتش‌دماغ مارا می‌سوزاند درغرقاب فرو برویم . دوزخ وبهشت نزد مایکسان است ، می‌خواهیم درقعر مجهول غوطه‌ور شویم مگرآنجا تازه‌ای بیابیم !

رؤیای پاریسی

از : بودلر

ترجمهٔ دکتر پرویز ناتل خانلری

نقشی ازآن منظرهٔ رعب انگیز
که چشم‌هیچ آفریده مانندش ندیده است
باز سحرگاه امروز
دور ومبهم ، دل ازمن ربود .

خواب سراسرعجایب است !
از روی هوسی غریب
من ، رستنی بی‌اندام را
ازاین‌منظره‌رانده‌بودم .

وچون نقاشی مغرور به‌هنرخویش ،

در پرده‌ای که می کشیدم
ازیکنواختی دلکش فلز ومرمر وآب
لذت می‌بردم

قصری بیکران ساخته بودم
که پله وطاقش رقیب قصر بابل بود
حوض‌ها وجویبارهای آن
برطلای بی‌برق یاقهوه‌ای فرو میریخت .

و آبشارهای گران
چون پرده‌های بلور ،
درخشان ، بردیوارهای فلزی
آویخته بود .

گرد آبدانهای آرام
که پریان درشت پیکر ، مانند زنان ،
عکس خودرا در آن میدیدند
نه‌درخت ، بلکه صفی‌ازستون قرارداشت

بساط کبود آبها
میان کناره‌های سرخ وسبز گسترده بود
و بپهنای هزاران منزل
تا کرانهٔ جهان میرفت.

تخته سنگهای ناشنیده بود
وموجهای جاودانه
ویخ‌های جسیم که ازرخشندگی خود
گوئی خیره مانده بودند !

درفضای لاجوردی
شطهای ملول و لاابالی
گنج منابع خود را
در گودالهای الماسین میریختند.

من که معمار این پریخانه بودم
بدلخواه خود، درآنجا
زیر دالانی ازجواهر
دریای افسون شده‌ای روان می کردم.

وهمه‌چیز، تارنك‌سیاه،
درخشان وزدوده ورنگارنك می‌نمود.
آب روان درنور بلورین
رونق وآبرو می‌یافت.

ستاره‌ای درآنجا دیده نمی‌شد؛
وبرای روشن کردن این‌عجایب،
که به‌شراره‌ای ذاتی میدرخشیدند،
در دامن‌آسمان هم نشان‌خورشید نبود.

وبرسر این شگفتی‌های جنبنده
(بدایع هراس انگیزخاص چشم نه گوش)
خاموشی جاودان
بال و پر گسترده بود.

۲

چون چشم پرشرار گشودم
وحشت بیغولهٔ خود را دیدم
وچون به عالم‌خود بازگشتم

نیش غمهای ملعون راچشیدم

ساعت بانغمه‌های شوم
خشك وخشن‌زنك ظهر میزد
و بر جهان غمگین کرخت
آسمان، تیرگی می بارید .

نژاد پست

از : آرتور رمبو A. Rimbaud (۱۸۵۴-۱۸۹۱)

ترجمهٔ نادر نادرپور

من‌ازقوم «گل» که نیاکان منند، چشمان آبی کمرنگ ومغز کوچک و بیدست وپائی درپیکار را بارث برده‌ام. جامهٔ خودرا همچون پوشاک آنان، غریب و وحشیانه می‌بینم، اما موی سرم‌را مانند ایشان به‌روغن نمی‌آلایم! نیاکان من‌جانوران‌را پوست می کندندو بوته‌هارا می‌سوزاندندو ناشایست‌ترین مردم زمان خود بودند.

من از آنان کفر وبت‌پرستی را بارث برده‌ام؛ همهٔ معایب‌را، خشم را، شهوت‌را، خاصه دروغ وتن‌پروری رابارث برده‌ام!

من‌ازهمهٔ پیشه‌ها بیزارم، ازهمهٔ کارفرمایان‌وکارگران، ازهمهٔ‌روستائیان و نادانان بیزارم!

درین روزگار ارزش‌دستی که باقلم خوگرفته یا ارزش دستی که‌گاو آهن میراند برابراست. این روزگار، روزگار دستهاست! اما من هرگز دستهای خودرا بکار نخواهم برد! اینگونه خدمتکاری سرنوشتی بس شوم دارد. شرافتی که به‌اینگونه گدائی نسبت میدهند مراسخت غمگین می کند.

برای من‌تبهکاران و خواجه‌سرایان بیك اندازه نفرت انگیزند، اما خودپاك وبیغشم، گرچه این هم درنزدمن مزیتی چندان نیست.

ولی کیست که زبان مراخیانت‌آموخته تاچنین گستاخانه تن پروری‌ام را بستاید ورهنمون گردد؟

من هرگز برای زیستن تن به‌کارنداده‌ام و بیکاره‌تراز وزغ، هرزمان‌در جائی بسر برده‌ام! خانواده‌ای دراروپا نیست که من‌آنرانشناسم.

هم اکنون صدای این خانواده‌ها را می شنوم که مانند خانوادهٔ من «اعلامیهٔ حقوق بشر» می‌خوانند! من‌یك فرزندان این‌خانواده‌ها راخوب می‌شناسم.

. . . .

وه که هم اکنون خون عصیان در رگ من بجوش آمده و روح شیطان به من نزدیك است. چرا مسیح مرا یاری نمی کند؟ چرا به روحم آزادگی و بزرگواری نمی بخشد ؟ آه، افسوس که دوران «انجیل» سپری شده است. آه؟ انجیل... انجیل...! من با اشتیاق فراوان چشم براه خداوندم!

من از پست ترین نژادم ، پست ترین نژادی که تا کنون چشم روزگار دیده است .

اینك من بر کرانهٔ غربی فرانسه ایستاده‌ام: چراغ شهرها در تاریکی شامگاه روشن می‌شود و روز من بپایان آمده است .

خاك اروپا را ترك می گویم : نسیم دریا ریه‌های مرا خواهد سوخت و اقلیم‌های ناشناس، مرا پوست خواهد کند . کار من در آنجاها شنا و شکار و لگد کوب کردن سبزه‌ها و تفریح وچشیدن نوشابه‌های مردافکنی خواهد بود که همچون فلز مذاب گلو را می‌سوزاند (همان کاری که نیاکان عزیز من بر گرد آتش می کردند!) آنگاه با عضلاتی آهنین و با پوستی آفتاب سوخته وچشمانی خشم آلود به زادگاهم باز خواهم گشت. هر که چهره‌ام را بنگرد مرا از نژادی قوی خواهد پنداشت .

آنروز سیم وزری فراوان خواهم داشت و مردی خشن و بی بند و بار خواهم بود .

زنان، پرستاران دلسوز اینگونه مردانند، مردان سنگدل و درمانده‌ای که از سرزمینهای گرم بازمی گردند. آنروز من در کار سیاست ورزیده شده‌ام، آنروز من نجات یافته‌ام !

اما اکنون نفرین زده‌ای بیش نیستم که از وطنم بیزارم. اکنون بهترین نعمت‌ها برای من خـواب خوش مستانه‌ایست که چشمان مرا بر ساحل دریا فرو بندد !

اوفلیا

از : آرتور رمبو

ترجمهٔ نادر نادرپور

در تراژدی «هملت»، اثر معروف شکسپیر «اوفلیا» نام دختر «پولونیوس» پیر، ودلدادهٔ هملت است، اما هملت، پولونیوس را که در پشت پرده‌ای پنهان شده بود بجای پادشاه

(که عموی‌او وقاتل‌پدرش‌بود) می‌کشد، اوفلیا همینکه محبوب راقاتل پدر می‌بیند ازفرط اندوه ونومیدی دیوانه‌می‌شود وپس‌ازآنکه‌گلی چند ازکرانهٔ رودمی‌چیند خود را درآب می‌افکند وغرق می‌کند. ارتوررمبو ، درقطعهٔ ذیل، یاد این دخترسیه روز را ازنو بیدارکرده است.

برامواج سیاه وآرامی که خوابگاه ستارگان است
اوفلیای سپید همچون سوسنی‌درشت درپیچ وتاب‌است.
اوست که درجامهٔ بلند خودآرمیده وآهسته برآبها موج میزند
وفریاد نخجیرگران ازبیشه‌های دوربگوش‌می‌آید.

اکنون بیش‌ازهزارسال است که اوفلیای غمناك
مانند شبحی‌سپید برسررودی بلند وسیاه درگذراست
اکنون بیش ازهزارسال است که جنون شیرین او
ماجرایش را درگوش نسیم شب زمزمه می کند

باد، پستانهای اورا می‌بوسد وجامهٔ بلندش راکه بنرمی برآبها می‌لغزد
همچون گلبرگها ازهم می گشاید.
بیدهای واژگون؛ لرزلرزان بردوشهای او می گریند
ونی‌ها برپیشانی گشادهٔ خوابناکش سرفرود می آورند.

نیلوفران پژمرده برگرداگرد او، آه می کشند
واوگاهگاهی ازخواب برمی‌خیزد.
برفراز درخت توسه‌ای[۱] که بخواب رفته
لرزش خفیف بالی‌ازآشیانه‌ای می گریزد
ـ نغمه‌ای مرموز ازاختران طلائی‌فرومیریزد!

توای اوفلیای رنگ باخته که مانند برف، زیبائی!

۱ـ درخت توسه یازردار، درختی‌است‌که‌درجاهای مرطوب‌میروید.

آری، تو ای کودکی که به رودی خروشان جان سپرده‌ای؛
بادهائی که از کوهساران بلند «نروژ» فرومی غلتیدند ۱
با تو از آزادی تلخ زیرلب سخنها می گفتند.
نسیمی که زلفان بلندترا تاب میداد
در درون‌خوابناك تو غوغائی شگفت برمی انگیخت
واین دل‌تو بود که در ناله‌های درخت و در نفسهای شب
نوای طبیعت رامی‌شنید.

این‌دل نیکخواه، دل مهربان و کودکانهٔ تو بود که ازخروش
دریاهای وحشی واز نهیب این‌ضجه‌های بی‌پایان درهم می‌شکست،
تا آنکه در بامدادی بهاری
جوانی زیبا یا دیوانه‌ای بینوا ۲
فراز آمد وخاموش در برابر تو بزانو درافتاد.

اقبال، عشق، آزادی، وه که چه رؤیایی!
آری، ای اوفلیا، ای‌دیوانهٔ تیره بخت!
تو ازحرارت این‌رؤیا مانند برفی در پیش آتش گداختی
اندیشه‌های واهی، سخنت را در گلو شکست
وابدیت خوفناك، چشم‌نیلگونت راخیره کرد

شاعر ۳ می گوید که شبانگاه در فروغ ستارگان
تو بجستجوی گلهائی که چیده‌ای، می آئی
آری، او دیده است که اوفلیای‌سپید، درجامهٔ بلند خود آرمیده
وهمچون سوسنی درشت برآبها موج میزند!

۱ـ هملت ولیعهد دانمارك بود وداستان اونیزدرهمان کشور گذشته‌است وچون‌نروژ، از لحاظ جغرافیائی برفراردانمارك قرارگرفته‌است، «رمبو» به‌بادهای نروژ اشاره میکند.

۲ـمقصود، هملت‌است.

۳ـمقصود، شکسپیراست.

پل ورلن

Le Ciel par-dessus le toit

Paul Verlaine (1844-1896)

Le ciel est, Par-dessus le toit,
Si bleu, si calme!
Un arbre, Par-dessus le toit,
Berce sa Palme.

La cloche dans le ciel qu' on voit
Doucement tinte,
Un oiseau sur l'arbre qu' on voit,
Chante sa plainte.

Mon Dieu, mon Dieu, la vie est là,
Simple et tranquille.
Cette paisible rumeur-là,
Vient de la ville.

-Qu' as-tu fait, ô toi que voilà
Pleurant sans cesse,
Dis, qu' as-tu fait, ô toi que voilà,
De ta Jeunesse?

شعرفوق را «ورلن» در زندان «مونس» هنگامی که بسبب مجروح کردن «رمبو» زندانی شده بودسروده است واینك ترجمهٔ آن.

آسمان، بر بام خانه

ترجمه بشعر از نادر نادرپور

بر فراز بام خانه
آسمان آرام و آبی
تکدرختی برفشانده
شاخ و برك آفتابی

بانگ ناقوس انعکاس افکنده سنگین
در سکوت آسمانها
بر درخت بام، مرغی
ناله‌ها سر داده تنها

زندگی آنجاست، آنجا
بازوان بر من گشاده
نغمه‌ای از شهر خیزد
نغمه‌ای آرام و ساده

پرسم از خود:
«ای که عمری گریه کردی
باز گو آخر چه کردی؟
باز گو آخر جوانی را چه کردی!»

بیشهٔ محبت

از : پل والری P. valéry (۱۸۷۱-۱۹۴۵)

ترجمهٔ دکتر پرویز ناتل خانلری

درهمهٔ آن‌راه دراز، در کنارهم
اندیشه‌های پاك درسرداشتیم
دست یکدیگررا گرفته بودیم
وخاموش بودیم... درآغوش گلهای تاریك.

مانند دو دلداده گام میزدیم
تنها ، درآن شب‌زمردین چمنزار ،
ودرآن میوهٔ جادوئی که ماه مهرآمیزست
بامردمان بی‌شروشور شریك‌بودیم .

آنگاه ، هردو برروی‌چمن جان‌دادیم
آنجاکه بسی دوربود ،
درآن بیشهٔ آشنا وزمزمه خوان
هر دوتنها میان سایه‌های لطیف

پس درآسمان ، در روشنائی بیکران
گریان گریان، یکدیگررا بازیافتیم
ای عزیز ، ای همره خاموشی .

شاهدخت مالن La princesse Maleine

اثر موریس مترلینک M . Maeterlinck (۱۸۶۲_۱۹۴۹)

خلاصهٔ نمایشنامه

پادشاهی بنام «مارسلوس» موافقت می‌کند که دخترش «پرنسس مالن» با «پرنس‌هیالمار» پسر «هیالمار» ازپادشاهان هلند ازدواج کند. اما «آن» ، ملکهٔ زوتلاند ، بشدت آرزو دارد که شاهزادهٔ جوان‌را دامادخودکند . ملکه که زنی فاسد اخلاق است ، در شاهزاده‌که جوان شهوی کم عقلی است نفوذ می‌کند و اورا بقتل عام تحریك می‌نماید. ولی «پرنسس‌مالن» بطورمعجزآسائی ازمرك نجات می‌یابد. این‌بار ملکه بفکر می‌افتدکه پرنسس بیچاره‌را مسموم‌کند . وچون موفق نمی‌شود . پادشاه را دیوانه می‌سازد ووادارش می‌کندکه پرنسس مالن را خفه کند ، پرنس‌هیالمار، ملکه‌راکه باعث قتل نامزدش شده است ، باخنجر میزند وبعد خودرا هم می‌کشد .

دراین نمایشنامه که صبغه‌ای از آثار شکسپیر گرفته ، صحنه‌هائی که رابطه‌ای باهم ندارند ؛ بدنبال یکدیگر می‌آیند . خواننده نمی تواند به‌علت این همه دهشت ووحشت پی‌ببرد . حوادث درمیان طوفان ورعد وبرق جریان می‌یابد . اتباع هیالمار نزدیك شدن مصیبت را حس می‌کنند وازترس می‌لرزند . «پلوتون» سگ وفادار پرنسس ، احساس می‌کند که خانمش بدست خائنان کشته خواهد شد و زوزه‌های طولانی می‌کشد .

(یك صحنه ازنمایشنامه)

پردهٔ ٤ ، صحنهٔ ۳

اطاق پرنسس مالن

(مالن روی رختخوابش درازکشیده‌است وسگ‌سیاه بزرگی درگوشهٔ اتاق بخود می‌لرزد .)

مالن

بیا اینجا ، پلوتون ، بتومی‌گویم بیااینجا ! مرا تنها گذاشتند ! در چنین شبی مرا یکه و تنها گذاشتند ! هیالمار بسوی من نیامد ! دایه‌ام هم

نیامد. هر کسی‌را صدا کنم جواب نمی‌شنوم . نکند حادثه‌ای در قصر روی داده باشد ؟ در تمام روزصدائی بگوشم نرسید . گوئی این‌جا خانهٔ مردگان است . تو کجائی، سگ‌سیاه بیچاره‌ام ؟ کجائی تو ، پلوتون بیچاره‌ام ؟ در تاریکی ترا نمی بینم . توهم مثل‌اتاق من‌سیاهی . توئی که در آن گوشه می بینمت ؟ حتماً این‌چیزهائی که برق میزندچشمان‌توست ! محض‌رضای‌خدا این چشمانت‌را ببند ! بیا اینجا ، پلوتون ! می گویم بیااینجا! (دراین‌لحظه طوفان شروع می‌شود.) توئی که در آنجا می لرزی؟ تراهیچ‌این چنین‌لرزان ندیده بودم ! مگرچیزی‌دیده‌ای ! «پلوتون» من ! بیا اینجا ! پیش من‌بیا ! توبا این‌ترس ولرزی که داری بالاخره درآن‌گوشه می‌میری .

(ازرختخوابش بلندمی‌شود ، بسوی سگ می‌رود . سگ عقب میرود وددرزیر نیمکت پنهان می‌شود.)

کجائی «پلوتون» من! آه آتش چشمانت‌را می‌بینم . اماچرا امشب ازمن می ترسی؟ کاش یك‌لحظه می‌توانستم بخوابم... خدای من، خدای‌من ، چقدرمریضم ! نمیدانم مرا چه می‌شود . کسی نمیداند ، دکتر هم تشخیص نمیدهد . (دراین اثنا باد پرده‌های رختخواب‌را تکان میدهد) آه به‌پرده‌های رختخواب دست میزنند . کیست که پرده‌هارا تکان میدهد ؟ کسی‌دراتاق من هست! آه، حالاهم ماه توی اتاقم می آید . اما این‌سایه‌ای که روی فرش می گردد چیست ؟ مثل‌اینکه صلیبی‌هم که در دیوار هست تکان می خورد ؟ کیست که به‌صلیب دست میزنـد ؟ آه‌خدای من ، آه خدای من ! دیگر من نمی‌توانم اینجاباشم . (برمی‌خیزد و می کوشد دررا بازکند.) مرا دراتاقم حبس کرده‌اند. باز کنید. محض‌رضای‌خداباز کنید، دراتاق من‌حادثه‌ای‌اتفاق می‌افتد . اگر مرا اینجا بگذارید می‌میرم ! دایه‌جان ! دایه‌جان ! کجائی ! هیالمار ! کجائی ؟ (بازهم توی رختخوابش میرود) اقلا رو به‌دیوار بکنم تا بلکه دیگر درددیوار چیزی نبینم . (درطرفی که به‌آن رومیکند، لباسها که روی میزدعائی ریخته شده است براثرباد تکان می‌خورد.) آه زیرمیز کسی هست!... (باز برمی گردد.)

آه خدای‌من، سایه بازروی دیواراست (برمی گردد .) آه خدایا ، خدایا ، حالا روی میزاست ! اقلا چشمهایم را ببندم ! (در این لحظه صدای جیرجیرمیز وصندلی وصدای زوزهٔ باد شنیده می‌شود.) آه خدای من ! چه می گـذرد، دراتاق من قیامت بر پا می‌شود ! (برمی‌خیزد) ببینم روی این

میزچیست؟ آه ، لباس‌های عروسیم بود که مرا بترس می‌انداخت ! پس آن سایهٔ روی فرش‌چیست؟ (فرش‌را می کشد وتکان میدهد.) حالاهم از دیوار بالارفت ! قدری آب بخورم . (می‌خورد و لیوان‌را روی میز می گذارد .) تخته‌های اتاق‌چه زیاد صدا می کنند ! وقتی که من راه میروم در اتاقم همه چیز بزبان می آید . این سایه گوی‍ـا مال درخت سرو است . جلو پنجره‌ام هست ! (بسوی پنجره میرود .) خدای من! این اتاقی که بمن‌داده‌اند چقدر غم افزاست !

(رعدمیغرد) درنور برق آسمان فقط قبرهارا می‌توانم ببینم . خیال می کنم که مرده‌ها ازپنجره داخل اتاقم می آیند. می‌ترسم! در گورستان‌چه طوفانی برپاست ! چه باد شدیدی هست ! (باز در بستر دراز می کشد .) دیگر چیزی نمی‌شنوم ! ماه هم از اتاق من‌رفت. آه‌کاش صدائی می‌شنیدم ! (گوش‌میدهد.) ازدهلیزصدای پا می آید. صدای عجیب ... صدای‌عجیب... صدای عجیب ... دراتاقم زیر گوشی حرف می زنند . دستهایشان روی در کشیده می‌شود. (دراین لحظه سگ‌شروع به‌زوزه کشیدن می کند.) پلوتون! پلوتون! کسی می‌خواهد وارداتاق‌شود . پلوتون ! پلوتون ! اینطور زوزه نکش! آه‌خدای من ، آه خدای‌من ، قلبم ازکارمی‌افتد !

نظر اجمالی به ادبیات آغاز قرن بیستم

و درهم ریختن مکتبها

ادبیات معاصر، یعنی ادبیات ربع آخر قرن نوزدهم و نیمهٔ اول قرن بیستم، را نمی‌توان دارای وحدت و نظم معین و شیوهٔ مشترکی شمرد. در حالیکه ادبیات در دوره‌های گذشته واجد تعادلی، ولی کوتاه و موقت، بود (مثلا «درون جوئی» در رومانتیسم و «برون جوئی» در رئالیسم) چنین می نماید که ادبیات معاصر، بدون هیچگونه اشتراک سبک و مضمون، خود را بدست تصادم شخصیت‌های گوناگون و تحولات متناقض سپرده و، بنابر زمان و مکان و اجتماع و افراد، میان احیای رمانتیسم نو و حفظ بازمانده‌های ناتورالیسم، میان نازکترین غزلیات عاشقانه و خشن‌ترین رمانهای رئالیستی، میان استحکام کهن زبان نگارش و پریشانی و آشفتگی روز افزون زبان گفتگو، میان روانشناسی و فلسفهٔ اصالت عمل، میان پرستش هنر و توجه به احکام اخلاق و فلسفه اولی، در نوسان است. ادبیات جدید، مانند نقاشی معاصر، ادبیاتی است که هیچ گونه وجه مشترک و توازن و اتفاق نظر ندارد. ولی اگر از دریافت وحدت آن قاصریم، آیا باید منکر اصالت آن بشویم؟ بیاد داشته باشیم که مثلا در بارهٔ مکتب رمانتیسم، که اکنون بنظر ما دارای وحدت سبک و اشتراک مضمون است، معاصرانش سخن از آشفتگی و بی نظمی و هرج و مرج می برند. ادبیات معاصر هنوز شکل پایداری نگرفته و به غایت تثبیت نرسیده است. هرگاه بدین حد رسید می‌توان «اصل» را

از «قلب» بازشناخت ومیان بازماندهٔ بی‌ثمر سبکهای کهنه وبدعت بارآور سبکهای نوتفاوت نهاد.

فراموش نکنیم که قرن بیستم را «دورهٔ زوال مکتب‌ها» می‌نامندو حتی بعقیدهٔ بسیاری ازسخن سنجان شاید دیگر سبك تازه‌ای درادبیات بوجود نیاید. با اینحال، دردنیای ادب، سخن ازآینده گفتن، شرط بیهوده بستن است. ولی اگر آیندهٔ ادبیات جدید هنوز مبهم و ناپایدار بنماید، آغازآن بی‌تردید دارای وضوح خاصی است. وما دراین فصل می کوشیم که این آغاز را بازنمائیم.

شکست ناتورالیسم و «علم تحققی»

از ۱۸۸۰ تا ۱۸۹۰، تقریباً درسراسراروپا، نهضت ناتورالیستی بپایان میرسد وشعر سمبولیستی که پیش ازآن شیفتگان معدودی داشت از تاریکی و گمنامی بدر می آید. سمبولیسم، ورئالیسم دست کم درفرانسه، همزمانند. «گلهای شر» بودلر، که سرچشمهٔ شعر جدیداست، یك سال پس از «مادام بواری» منتشر شده است. درآن لحظه که رئالیسم به اوج قدرت خود رسیده است، نیروهای مخالف دیگری دربرابر آن قدعلم می کنند، ولی فقط در پایان قرن نوزدهم است که نیرو های جدید وضع را بنفع خود تغییر میدهند. ودر ۱۸۹۰، «هیپولیت تن» به «پل بورژه» می گوید. «دورنسل ما بسر رسیده است».

احساس زند گی درون دربرابر کشف دنیای برون قیام می کند: «فرد» که بسوی خودبر گشته است زند گی جدیدی می یابدو می فهمد که علم جوابگوی همهٔ مشکلات حیات نیست. دربرابر ارادهٔ علم تحققی محض، آرزوی شناختن راههای گونا گون زیستن به پیش می آید:

ارزشهای مذهبی، ارزشهای هنری، ارزشهای اخلاقی، ارزشهای اجتماعی، شجاعت وعصیان ، پرستش خودوپرستش «زمین ومردگان»، پابه‌میدان می‌نهند. ودرپایان این‌قرن همه‌حق بجانب «گوته» و«نیچه» میدهند که می‌گفتند: «هرعلمی که احساس زندگی را افزون نکند در نظر من بی‌ارزش است» .

البته غرض این نیست که‌توهمات‌فریب دهنده‌جانشین حقایق‌علم شود، خدا و«درون جوئی‌شاعرانه» رابصورت افسانه وخیال‌نمی‌نگرند، بلکه‌آنهاراحقایق‌محض‌رهائی‌بخش‌می‌شمارند. چون‌دررئالیسم،واقعیت همانست که هست، ناچارشاعرونویسنده جزمشاهدهٔ آن‌وظیفه‌ای ندارند. شایدنیزبتوان برآن تکیه‌زد وبه‌امیدآن‌زیست. ولی‌درهرحال‌برخلاف میل‌آن ، عکس‌العملی‌نمی توان نشان داد. پس نتیجه می گیرند که رئالیسم‌یا «خوش‌بینی» است ویا «سست عنصری» . زندگی آکنده از درد ورنج است: «احساس رقت» جانشین «رئالیسم‌خوش بین»می‌شودو «واقعیت» راطردمی کند .

سالها مردم‌مشتاقانه‌منتظربودند که ثمرات علم آشکارشود، وارادهٔ عقل‌ومنطق برروابط بشرحکمفرما گردد، وحقیقت کلیت‌وشمول‌یابد، و انسان‌خوشبخت‌وعادل‌وصلحجوبرتخت تاریخ‌جلوس کند. چنین‌می‌نمود که جهان درآستانهٔ تعادل‌قطعی‌قرارگرفته است، خواه‌این تعادل«عصر صنعت» یا «عصرعلم تحققی» یا «اجتماع بی‌طبقه» یا «آزادی عالمگیر» خوانده شود. ولی‌بزودی‌آشکارشد که‌همه خیال‌خام می‌پزند : پیشرفت صنعت، فقر وستمگری‌راتشدیدمی کند ، دنیاازاستعماروجامعه‌ازتصادم

خودخواهی و کینه توزی می نالد، وقرن بیستم با نعرهٔ جنگ وانقلاب آغاز می‌شود.

اختلاط ادبیات ملل و تأثیر متقابل در یکدیگر

کشورهای اروپا در پایان قرن نوزدهم دستخوش تحولات تاریخی واجتماعی مشابهی بودند، بزودی سهولت وسائل مسافرت ومطالعهٔ زبانهای بیگانه و کنجکاوی روزافزون، روابط نزدیك تری میان ملل برقرار می کند. ادبیات معاصر ادبیات جهانگردان واختلاط زبانهاست. روز بروز بر رونق بازار ترجمه افزوده می‌شود، و نویسندگان کشورهای مختلف بر احوال و آثار همدیگر اطلاع می یابند.. در دورهٔ کلاسیك، ادبیات فرانسه در کشورهای خارجی نفوذ کرده ولی چیزی درعوض نگرفته بود. درعصر رومانتیسم، آلمان به انگلستان وفرانسه الهام بخشید ولی نفوذش محدود وغیر مستقیم بود. فقط درپایان قرن نوزدهم است که تأثیر متقابل ومستقیم اهمیت شگرفی می یابد هر کشوری میدهد ومی گیرد، وادبیات ازچهارچوب حدود وثغور بدرمی آید.

درپایان قرن، چنانکه درفصل قبل اشاره شد، نفوذ سمبولیسم فرانسه درمیان نویسندگان آلمان وانگلیس وروسیه قاطع وشگفت انگیز است. «اشتفن گئورگه» اشعار بودلر و ورلن ومالارمه را به زبان آلمانی ترجمه میکند. «ریلکو» که دوست «رودن» است درپاریس زندگی می کند و به فرانسه شعر می گوید واشعار والری را به آلمانی برمی گرداند. «روبن داریو»، در بازگشت از پاریس، سمبولیسم فرانسه را برای اسپانیا هدیه می برد. «تی اس. الیات» هنر خود را مدیون «بودلر» و «لافورگ» فرانسوی می داند.

ولی فرانسه به همان اندازه که داده است پس می گیرد. انتشار کتاب **وگوئه** Vogüé بنام «رمان روسی»، ترجمهٔ آثار «نیچه»، و تأثیر «ادگار

آلن پو» درمالارمه بوسیلهٔ بودلر، ونفوذفراوان «اسکاروایلد» و«والت ویتمن» شعرورمان فرانسوی را به راه تازه‌ای سوق میدهند.

رمانهای داستایوسکی در آثارژیدوادبیات آلمان اثرعمیقی می گذارد.

نفوذرمان امریکای معاصر، به کمك فلسفهٔ آلمان، رمان فرانسه را درسالهای اخیرازچهارسو احاطه می کند. «مارسل پروست» از«هنری جیمس»[1] الهام می گیرد و«ویرجینیا وولف»[2] ازپروست. آندره ژید رمانهای «جوزف کنراد»[3] واشعار«رابیندرانات تاگور» را به فرانسه ترجمه می کند. آندره مالرو بر آثار«ویلیام فاکنر» وژان پل سارتر بر رمانهای «دوس پاسوس»[4] مقدمه می نویسند. «توماس مان» ترجمهٔ انگلیسی کتابهای آخرین خودرا پیش ازمتن آلمانی آنها منتشرمی سازد. و «لاژوس زیلاهی»، نویسندهٔ مجار، آخرین رومانهای خودرا مستقیماً بزبان انگلیسی می نویسد.

تجدید کشف زمان گذشته

یکی از خصوصیات ادبیات معاصر اینست که می خواهد با هر آنچه درجهان گردا گردش رخ میدهد وهر آنچه در زمانهای گذشته رخ داده است رابطه برقرار کند. کلاسیسیسم فقط متکی به‌سنن قدیم بود، رومانتیسم بدیهه گوئی محض را قبول داشت، ولی ادبیات معاصر برای کشف زمان گذشته وجستجوی جوابی برای زمان حال حدوحصری قائل نیست.

۱ــ H . James رومان نویس انگلیسی (امریکائی نژاد) که شاهکار او «تصویر یك زن» است (۱۸۴۳-۱۹۱۶)

۲ ــ V . Woolf خانم نویسندهٔ معاصر انگلیسی (۱۸۸۲ ــ ۱۹۴۱)

۳ــ J. Conrad رمان نویس لهستانی که آثارخود را بزبان انگلیسی نوشته است (۱۸۵۷-۱۹۲۴)

٤ــ Dos Passos رمان نویس معاصر امریکائی (متولد ۱۸۹۶)

ادبیات، به گفتهٔ «الیات»، نظام واحد کلی است و نویسندهٔ معاصر می کوشد که وابستگی خود را در این نظام تعیین کند. هر نهضت ادبی جدیدی به تجدید کشف گذشته میرود و یا گذشته‌ای را برای خود جعل می کند، وشیوهٔ تازه‌ای برای مطالعه ودرك آثار گذشتگان بدست میدهد. شعر سمبولیستی در واقع کشف تازه‌ای از اشعار بودلر ومالارمه ورمبو بود. سوررئالیسم، چنانکه خواهیم دید، آثار «مار کی دوساد»[1] ولوتره آمون»[2] را از بوتهٔ فراموشی بیرون می کشد و فصل جدیدی در تاریخ ادبیات گذشته می گشاید. الیات اشعار و فلسفهٔ «جان دان»[3] و «شاعران الهی» قرن هیجدهم انگلیسی را زنده می کند.

علم تاریخ ادبیات هر روز کشف تازه‌ای می کند و اکتشافات کهنه را عمیق تر می سازد. سنت خاصی بر دنیای ادب حکم نمی راند و نویسندهٔ معاصر، که بر آزادی و تنهائی خود واقف است، می کوشد که با بازی احیای گذشتگان رضای خاطری بدست آورد. خاصه آنکه ادبیات روز بروز تلاش بیشتری برای آفرینش شکلها و قالب های تازهٔ بیان می کند و نویسنده، برای حصول این مقصود، ناچار از تجارب فنی گذشتگان استمداد می طلبد.

آغاز عصر رمان

در دورهٔ «ورشکستگی ناتورالیسم»، رمان نویسان کوشیدند که در خارج از چهاردیواری این مکتب، آثارشان را کامل تر سازند. ازینرو صفت مشخص رمانهای این دوره را فقط از روی روش کار نویسنده و موضوع و محتوی

۱ـ Marquis de Sade نویسندهٔ فرانسوی (۱۷۴۰ - ۱۸۱٤)

۲ـ Lautréamont شاعر فرانسوی (۱۸٤۶ـ۱۸۷۰)

۳ـ John Donne شاعر وعارف و واعظ انگلیسی (۱۵۷۲ - ۱۶۳۱)

آن می‌توان تقسیم بندی کرد.

درواقع رمان، که بیش از شعر پابند توقع و عادت خوانندگان و کمتر از شعر مستعد تحول است، در پایان قرن نوزدهم و آغاز قرن بیستم دستخوش همان تغییر و تبدل قرار گرفته بود. از ۱۸۹۷ تا ۱۹۰۲، مرگ «آلفونس دوده» و «ادمون دوگنکور» و «امیل زولا» پایان دورهٔ کهنه را اعلام کرد. در ۱۸۸۷، همانطور که اشاره شد، «بیانیهٔ پنج نفر» که بر ضد رمان «زمین» اثر امیل زولا منتشر گشت مخالفت پیروان قدیم را علنی ساخت. در سالهای آخر قرن، رمانهای **پیرلوئیس** P. Louys (مانند «آفرودیت» و «زن و بازیچه») وداستانهای **فرانسیس ژامز** F.Jammes پابپای نهضت جدید شعر به‌پیش میرود. کتاب «مرید» اثر **پل بورژه** P.Bourget و دومجلد «پرستش خود» اثر **موریس بارس** M. Barrès رمان را بسوی طرح مسائل زندگی درونی وتسجیل لزوم تصمیم اخلاقی متوجه می کند. رمانهای **آناتول فرانس** (مانند «جنایت سیلوستر بونار» و «تائیس») بالحن شاعرانهٔ بیان وحضور مداوم داستان نویس درمیان داستان ورسالت رمان برای نمودن شیوهٔ صحیح زندگی، درست در نقطهٔ مقابل ناتورالیسم قرارمی گیرد. حتی **پیرلوتی** P. Loti نیز با بیان سوزهجران رمانتیك وشرح سفر به نقاط دوردست وتغزل عاشقانهٔ سبك (مانند «آزاده» و «ماهیگیران ایسلند») ازمکتب ناتورالیسم دورمی افتد.

با اینحال، این نکته را نیز بگوئیم که رمان ونمایشنامه دردورهٔ رئالیسم قالبی را که مناسب فهم خوانندهٔ متوسط باشد پیدا کرده بودند: در مورد مفهوم واقعیت (رئالیته) وشیوهٔ شرح وبیان آن موافقت ضمنی همهٔ نویسندگان جلب شده بود. بنابراین خصوصیات مشترك رمانهای این دوره

را می‌توان به‌شرح ذیل خلاصه کرد:

توصیف واقعی و حقیقت نمای اجتماع در حول محور یك داستان جالب

خلق قهرمانانی زنده و کاملا منفرد و تك رو،

هنر بیان واقعیت آنگونه که در نظر خواننده جلوهٔ حقیقت داشته باشد،

قدرت نمائی درمنطق کلام و ساختمان داستان واستحکام بیان و

یکدستی سبك:

ولی، رومانهای این دوره‌را بطور کلی می‌توان به‌دو دسته تقسیم کرد رمان مبنی بر روانشناسی (Roman psychologique) ورمان مبنی بر مشاهده و وقایع نگاری (Roman d'observation).

۱ــ روانشناسی

ازسال ۱۸۵۵ تا ۱۹۲۰ نویسندگانی بمیان آمدند که به‌پیروی از «استاندال» و «بالزاك» و «برادران گنکور» به‌نوشتن رمانهای روانی پرداختند بااین تفاوت که درك اخلاقی استاندال واندیشه‌های عمیق بالزاك و کوشش هنری گنکورهارا کنار گذاشته بودند. رمانهای این نویسندگان حاوی تحلیل روانی وتشریح طبیعت وصحنه‌های عاشقانه وتوصیف اجتماع بود. ازمیان این نویسندگان می‌توان **پل هرویو** P. Hervieu وبرادران **پل و ویکتور مارگریت** Margueritte و **مارسل پروو** Prévost و **ادوار استونیه** Estaunié و **ادمون ژالو** Jaloux و **پل بورژه** را ذکر کرد.

هیچیك ازین نویسندگان درشیوهٔ رمان نویسی دست به کارتازه‌ای نزدند یعنی دراین دوره‌ای که موردبحث ماست صفت مشخص رمان روانی نه‌در شیوهٔ نگارش آنست ونه‌درمزیت اخلاقی آن، بلکه‌درموضوعات خاصی است که‌انتخاب می کند. یك رمان درادبیات این دوره هم ازنظر شیوهٔ نگارش

وهم ازلحاظ ابتکار درانتخاب موضوع وپروراندن مضمون مقام مهمی‌را اشغال کرده‌و آن‌رمان‌معروف«لوگران‌مولن Le Grand Meaulnes»اثر **آلن فورنیه** Alain-Fournier است که درسال ۱۹۱۳منتشرشد . نویسنده درین کتاب، یعنی‌تنها کتابی که نوشته، بازبردستی‌خاصی‌رؤیا وواقعیت راباهم‌مخلوط کرده ویکی‌اززیباترین شاهکارهای رمان‌فرانسه‌را بوجود آورده است. درمیان آثاری که شامل تحلیل روانی کودکان است،این کتاب درخوراهمیت بسیاری است. قسمتی از حادثهٔ داستان ازحقیقت زندگی گرفته شده وقسمت‌دیگر جنبهٔ‌تمثیلی‌دارد. این رمان که به نثر شاعرانه‌ای‌نوشته شده آثار **ژرار دونروال** رابه‌خاطرمی‌آورد.

آثارنخستین‌خانم **کولت** Colette نیز درهمین دوره بوجود آمد . «خانم کولت» که‌ازبزرگترین‌زنان‌نویسندهٔ دنیاست گذشته‌ازاینکه‌لغات واستعارات بیشتروزبان نسبهٔ‌تازه‌ای بکارمی‌برد باسبك‌عالی‌وبرجسته‌ای دقایق احساسات درونی و زندگانی قهرمانان خودرا مورد تحلیل قرار میدهدوبدینسان دامنهٔ‌رمان روانی‌وتحلیلی راوسیع‌ترمی‌سازد .

درهمین زمان **مارسل‌پروست** Marcel Proust (۱۸۷۱ ــ ۱۹۲۲) ، که‌شاید بزرگترین رمان‌نویس‌جهان درقرن‌بیستم‌باشد، با نفوذ وتأثیر بیشتری‌پابه‌میدان می‌نهد ومرحلهٔ‌تازه‌ای درنوشتن‌رمانهای‌تحلیلی‌ایجاد می کند. شاهکاربزرگ اوبنام«درجستجوی‌زمان‌ازدست‌رفته» که‌درپانزده مجلدنوشته شده دارای‌حادثه وداستان مشخص‌ومعینی‌نیست. درست‌است که‌قهرمان آن‌درآغاز کتاب، کودك‌است‌ودرپایان‌مردبزرگ کاملی‌می‌شود ولی‌رشته‌ای که‌حوادث‌زندگانی اورابهم ربط‌دهدوجودندارد. «پروست» باکاوش وتعمق‌حیرت‌انگیزی مسائل‌متعددی ازقبیل زمان وخاطرات و

حافظه‌وعشق وحسدوحماقت‌وعلاقهٔ به‌موسیقی وذوق تئاتر وهنر دوستی‌و آخر الامر گناه‌وننگ‌راموردبحث‌وتحلیل قرارداده‌است. نویسنده، برای تشریح این‌مسائل، روحیات ومشخصات کسانی‌را که‌دردوران کودکی‌یا سایرسنین‌زندگانی خودرادراطرافش‌دیده‌درخاطرزنده‌می کندوقهرمانان مختلف نظیر آنان‌می آفریند وتیپهای‌معین‌مشخصی‌بوجودمی آورد. اغلب این قهرمانان‌نمونه‌های‌کاملی از افراد اجتماع و بشریت‌اند. نویسنده همچنین محیط‌هاومکانهای متعددی رانوصیف وتشریح‌می کند وتأثیرش را دراحساسات وروحیات قهرمانان داستان‌بازمی‌نماید.

«پروست» کوشیده‌است که‌درآثارخودتصورذهنی«زمان»رادرمورد مسائل‌مربوط به‌زندگانی درونی انکار کند ونشان‌دهد که‌زمان گذشته‌و حال ، در ذهن‌آدمی ، دو کیفیت مجزا و بی‌ارتبـاط نیست . در کتاب بزرگ «پروست» گذشته و حال درهم می‌آمیزد واگرهم از یکدیگر تشخیص داده شودفقط ازلحاظ کیفیات وعوارض است نه‌ازنظرماهیت‌و نفس‌امر .

جای تردیدنیست که عقاید«پروست». دربن‌باره، نزدیك به‌عقاید **برگسون** Bergson ، فیلسوف معاصرفرانسوی، است. درنظرهردو،زمان از لحاظ کمیت اهمیت خود را ازدست میدهد و فقط ارزش کیفی پیدا می کند .

۲- مشاهده و وقایع نگاری

درآغازاین‌قرن، رمانهائی که بصورت‌مشاهده‌و وقایع نگاری نوشته‌شده بیش‌ازرمانهای‌روانی رواج می‌یابد . نویسندگان این قبیـل رمانهـا می‌خواهند داستان خود را بصورتی تنظیم کنند که بتواند گوشه‌ای از

اجتماع را بصراحت و تمامی نشان دهد و، بنابراین، به وضع عمومی اجتماع یا عصر بیش از احساسات و روحیات مشخص افراد توجه دارند. آثار آنان گاهی جنبهٔ تشریح آداب و رسوم (Roman de mœurs) به خود می‌گیرد و گاهی بصورت «رمان اجتماعی» در می‌آید. در این رشته، موضوعاتی که می‌تواند مورد بحث قرار گیرد، متعددتر و بیشتر از رمان روانی است. از زندگانی اشرافی گرفته تا زندگانی شهرستانی و روستائی و بالاخره ولگردی، و خانه بدوشی مورد توجه نویسندگان این قبیل رمانهاست. این نویسندگان شیوهٔ کار خود را اکثراً از پیشوایان رئالیسم و ناتورالیسم گرفته‌اند. درمیان این نویسندگان، آنان که سفر به سرزمینهای دور (Exotisme) را مورد بحث قرار داده‌اند جای مهمی اشغال می کنند. مانند **پیرلوتی** Loti و برادران **تارو** Tharaud درفرانسه **و کیپلینگ** Kipling در انگلستان.

بزرگترین نمایندگان این مکتب درقرن بیستم **تئودور درایزر** T.Dreiser (نویسندهٔ «تراژدی امریکائی») در امریکا و **ژول رومن** J.Romains (نویسندهٔ «رادمردان Les Hommes de bonne volonté») درفرانسه است. ولی شاهکار این قبیل رمانها، به عقیدهٔ اکثر سخن سنجان، رمان ده جلدی «خانوادهٔ تیبو Les Tibauld» اثر **روژه مارتن دوگار** R.Martin du Gard نویسندهٔ معاصر فرانسوی است.

عصر رمان

بسیاری از سخن سنجان، مانند **ژرژ سیمنون** Simenon، رمان نویس معاصر بلژیکی، عقیده دارند که قرن بیستم را می توان «عصر رمان» نامید همانگونه که مثلاً قرن هفدهم را «عصر تراژدی» می خواندند. البته انکار نمی توان کرد که پیش از قرن بیستم

رمانهای بزرگ و بیمانند وفناناپذیری نظیر «تریستان وایزوت» و «مانون لسکو» و «شاهدخت کلو» و «سرخ وسیاه» و «صومعهٔ پارم» و «باباگوریو» و «کوزین بت» و «مادام بواری» و «دیوید کاپرفیلد» و «آرزوهـای بزرگ» و «جنگ وصلح» و «جنایت ومکافات» و «برادران کارامازوف» وجودداشته‌اند. ولی در آن زمانها رمان هنوز راه ورسم قطعی وشیوهٔ نگارش خاص خود را پیدا نکرده بود و مردد و لرزان در راه آزمایش پیش میرفت. ولی درقرن بیستم می‌توان ادعا کرد که رمان راه‌خود راپیدا کرده وبسوی شکل «کلاسیك» خود نزدیك شده است.

اکنون، درهمهٔ کشورها، دست کم نود درصد آثارادبی چاپی‌رارمان تشکیل میدهد وشعر ونمایشنامه ودیگر انواع ادبی در مراحل بسیار پائین‌تری قراردارند. بقول ژرژسیمنون «ازرمان روسی تازمان امریکائی، ازرمان فرانسه‌تاآثار امریکای جنوبی وفنلاند، جنبشی‌عظیم وپرقدرت، وشاید ناشناخته، احساس‌می‌شود، تخمیری که بی‌شك شرابی مردافکن بوجود خواهدآورد. واین شراب، این حبابِ لرزان...، این طلب حق حیات وارادهٔ زندگی یك‌جنین‌ناپیدا، همان‌رمان فرداست. و اگر بهتر بگوئیم نطفهٔ عصر رمان است که دارد بسته می‌شود.»[۱]

به‌عقیدهٔ ژرژسیمنون، رمان‌هم‌اکنون در دوجریان‌عظیم وعالمگیر پیش می‌رود: یکی «رمان وقایع‌نگاری» است که‌برطبق نسخهٔ رمانهای چندجلدی، مثل «تراژدی امریکائی» اثر **تئودور درایزر** و «درجستجوی زمان‌ازدست‌رفته» اثر **پروست** و «خانوادهٔ تیبو» اثر **روژه مارتن دوگار** بوجودآمده وغرضش ثبت‌دقیق وقایع است، ودیگری «رمان‌بحرانی» است

۱ــ نقل ازمجلهٔ «سخن» دورهٔ‌ششم، شمارهٔ ۱۲، ص ۱۰۹۶.

که به تراژدی ، بخصوص تراژدی های «شکسپیر» ، نزدیک‌تر است و غرضش نمایش بحرانهای روحی قهرمانان طوفان زده‌است . رمان نوع اخیر در اصل از فرانسه نشأت‌یافت، سپس به امریکا رفت و اکنون بر رمان آن کشور حکومت می کند . نمایندگان بزرگ جریان اخیر در فرانسه ژولین گرین J . Green و **ژرژ برنانوس** G. Bernanos هستند .

و در پایان مقال چنین نتیجه می گیرد: «رمان بحرانی یا رمان وقایع نگاری، یا این یا آن ، چه فرق می کند ؟ آنچه مهم است آیا این نیست که رمان تصفیه‌شود و از تمام اجزائی که جوهر اصلی او را تشکیل نمی‌دهد مبرا گردد، و وسیلهٔ بیان و زبان حال دورهٔ ماشود و همان وظیفهٔ تراژدی را در روزگاران کهن بر عهده بگیرد ؟

«عصر رمان ، رمان کلی، رمان پاك وخالص، رفیع‌ترین قلهٔ‌هنر ادب، آیا دور است یا نزدیك؟ نمی‌دانم. ولی مطمئنم که روزی فراخواهد رسید[1] . »

چند تلاش کوچك و کم دوام

از آغاز این قرن، گروهی از شاعران و نویسندگان به‌فکر ایجاد مکتب های فلسفی و ادبی تازه‌ای افتادند وادعا کردند که ادبیات جهان باید بر پایهٔ فکری نو گذاشته شود. ولی دامنهٔ فعالیت این گروه گسترش نیافت واز خود وجمع معدود پیروانشان تجاوز نکرد. اکنون، به‌اجمال، هریك ازین مکتب‌ها وپایه گذاران آن رامعرفی می کنیم .

۱- همان مجله ، ص ۱۰۹۸

مهمترین پیشوایان این مکتب عبارتند از :

ناتوریسم
Naturisme

سن ژرژ بوئـلیه S.– G, Bouhélier و **اوژن مونفور** Montfort . Eu. بیانیهٔ آنها در ۱۰ ژانویه ۱۸۹۷ در روزنامهٔ فیگارو منتشر شد . شعرای «ناتوریست» هم‌سردی و خشونت سبک «پارناس» و هم ریزه کاریها و موشکافی های بی مایهٔ «سمبولیسم» را رد می کردند. غرض این بود که تحولی در شیوهٔ تغزل ایجاد کنند و برای حصول این مقصود درصدد کشف منبع الهامی سالم و نیرومند بر آمدند. در آثار خود ، زندگـی و طبیعت و عشق و کار و شجاعت را تجلیل می کردند. هرچند توفیق نیافتند که مکتب خود را بکرسی بنشانند ولی ، در خارج از مکتب ، شوقی بوجود آوردند که در اشعار **آنا دو نوآی** Anna de Noailles و **فرانسیس ژامز** تجلی کرده است .

بسیاری ازسخن سنجان، « مائده‌های زمینی » اثر **آندره ژید** را در زمرهٔ آثار این مکتب می‌شمارند .

وریسم
Vérisme

این مکتب که تقلید و تلفیقی ازمکتب رئالیسم و ناتورالیسم فرانسه است در ایتالیا بوجود آمد و درهمانجا نضج گرفت و پس از چند سال از میان رفت بی آنکه در کشورهای دیگر نفوذ کند ، مؤسس و پایه گذار آن نویسندهٔ زبردستی بود اهل سیسیل بنام **جیوانی ورگا** Giovanni Verga (۱۸۴۰–۱۹۲۲) که درزمان جوانی داستانهای عوام پسندی منتشر کرده بود ولی درسن کمال به توصیف عمیق و فیلسوفانهٔ زادگاه خویش پرداخت. شاید کثرت افراد انسانی در زمینهٔ داستانهای او موجب شد که «ورگا» بتدریج شکل تازه‌ای به رئالیسم فرانسویان بدهد : بدین معنی که سبک او

شاهراه رئالیسم ایتالیا را پیدا کرد و با لحن سوزان و تند و خشن و بی‌پرده‌ای شیوهٔ بیان نویسندگان قدیم ایتالیا را با فلسفهٔ اخلاقی **تامس هاردی** انگلیسی درهم آمیخت و زبان سادهٔ منسجم و برنده‌ای آفرید که به ایجاد یك مجموعه داستان (بنام «قصه‌های روستائی») و دو رمان محکم و قوی منتهی شد. این آثار نمایندهٔ شیوهٔ مکتبی است که نسل بعد، آنرا «وریسم» می‌خواند.

این مکتب پس از آنکه مدت‌سی سال گمنام ماند امروز بعنوان نمونهٔ بی‌مانند هنر داستانسرائی ایتالیا تلقی می‌شود. از دیگر نویسندگان پیرو این مکتب **لوئیجی کاپوآنا** Capuana و **ماریو پراتزی** Pratesi و **ماتیلد سرانو** Serano و مهم‌تر از همه خانم **گراتسیا دلدا** Grazia Deledda را می‌توان نام برد.

فوتوریسم
Futurisme

فوتوریسم، که از کلمهٔ «فوتور Futur» بمعنی «آینده» گرفته شده، مانند «وریسم» نخست در ایتالیا پدیدار شد و بتدریج در کشورهای دیگر نفوذ کرد. بانی آن شاعر معروف ایتالیائی **مارینتی** Marinetti (۱۸۷۶–۱۹۴۴) بود. به‌عقیدهٔ «مارینتی» درقرن بیستم، که‌عصر تمدن و دوران پیشرفت صنایع است، باید برای ادبیات سبك و زبانی «ماشینی» ایجاد کرد.

«فوتوریسم» در آغاز برضد سبك و عقاید **دانونزیو** D'Annunzio شاعر و رمان‌نویس ایتالیائی (۱۸۶۳–۱۹۳۸)، و مغلق گوئی‌های شاعران آن زمان قیام کرد و علیرغم شاخه‌ای از سمبولیسم، که مبتنی بر الهام و مکاشفه و شهود بود، هر گونه تغزل را ازشعر طرد کرد و سبکی نثرمانند بوجود آورد که می‌خواست نشان‌دهندهٔ تلاشها و سروصداهای زندگی

صنعتی نو باشد و جز از جنبش و هیجان زندگی جدید و مبارزات صنعتی و حرکت چرخهای ماشین و سیر اتومبیل و غرش هواپیما، که همه مبین دنیای «آینده» اند، سخن نگوید. فوتوریسم با هر گونه ابراز احساسات و بیان هیجانات درونی شاعر و رعایت قوانین دستور زبان و معانی و بیان مخالف است و آزادی «کلمات غیرشاعرانه» را مطالبه می کند و برای بیان این مقصود کلمات مقطع و نامربوطی شبیه به اصطلاحات تلگرافی از خود می‌سازد.

فوتوریسم، پیش از انقلاب اکتبر، در شعر روسی نفوذ کرد و مکتب سمبولیسم را ازپای بست ویران ساخت. فوتوریسم روسی، گرچه در آغاز شباهتهائی با فوتوریسم ایتالیائی داشت. ولی خود دارای اختصاصاتی بود که به‌تدریج آنرا ازسرچشمهٔ نخستین جدا و متمایز می ساخت. نمایندهٔ بزرگ این سبك در ادبیات روسی **ولادیمیر مایاکوفسکی** (۱۸۹۲–۱۹۳۰) است که شیوهٔ این مکتب را بصورت وسیلهٔ مناسبی برای تبلیغات انقلابی درآورد و آنرا بهترین راه برای نزدیك کردن شعر به ذوق و سلیقهٔ عوام می دانست. «مایاکوفسکی» در شعر روسی وزنی تازه و الفاظ و عباراتی جدید و حتی تمثیل-ها و استعاراتی عجیب و غریب ایجاد کرد، الفاظ جاری و عبارات روزنامه‌ای را در شعر بکار برد و قواعد جمله‌سازی و صرف و نحو زبان ادبی را درهم شکست.

فوتوریسم پیش از جنگ جهانگیر اول در اروپا و تا سال ۱۹۲۱ در روسیه بکلی از میان رفت و دیگر اثری از خود باقی نگذاشت.

جهان وطنی
Cosmorolitisme.

این مکتب بوسیلهٔ دو شاعر و نویسندهٔ فرانسوی بنام **والری لاربو** Valery Larbaud (۱۸۸۱ - ۱۹۵۶) و **پل موران** Morand (متولد ۱۸۸۸) وارد ادبیات

شد ومبتنی بر این اصل بود که همهٔ مردم ـ البته نه مردم یك کشور بلکه مردم تمام دنیا ـ باید خودرا هموطن یکدیگر بدانند.

پیروان «فوتوریسم» ودیگر مکتب های تازه بدوران رسیده، گرچه نسبت به گذشته وحال عصیان کرده وشاعر شورش بودند، ولی درواقع نه تنها خودرا درزمانه تنها وتبعیدی نمی دیدند بلکه می خواستند ازهمهٔ لذتهای جهان ـ آنگونه که هست نه آنگونه که باید باشد ـ بهره مند شوند. گریز وتنفر آنها از نسلهای گذشته بدین سبب بود که وجود خودرا شایستهٔ زمان حاضر وتمدن ماشینی وتجمل پرستی می دانستند. در نظر این شاعران، شعر وسیله ایست مانند وسایل دیگر که باوزن وآهنگ خود می تواند حرکت وسرعت زندگی جدید را بیان کند. شاعر موظف است که شرح تملك جهان را به دست اشرف مخلوقات وغرش ماشین ها را که علامت قدرت بشریست وپیشرفت سرسام آور سرعت را به شعر در آورد. وچون حصول این مقصود جز ازطریق مسافرت وحضور مداوم شاعر درهمهٔ کشورهای جهان میسر نیست، ناچار شاعر باید ازقیود ملیت آزاد شود وخویشتن راهموطن همهٔ جهانیان بداند. ازهمینجاست که عقاید واصول این مکتب جدید سرچشمه می گیرد.

«والری لاربو» خود از کسانیست که سراسر عمر را درشهرها و کشورهای مختلف به سیروسیاحت گذرانده است. چندین زبان خارجی رابخوبی می دانست (نوشته هائی به انگلیسی واسپانیائی وایتالیائی از او در دست است) وآثار «جیمس جویس» و «باتلر» و «کنراد» رانخستین بار به فرانسه ترجمه کرد. اشعار لاربو درسال ۱۹۰۸ باعنوان «اشعار آ. او. بارنابوت Les Poésies d' A. O. Barnabooth» منتشر شد. «بارنابوت» میلیاردر جوانی است ازاهالی امریکای جنوبی که به گرد جهان می گردد وازتماشای

سلطهٔ بشر بر طبیعت مست می‌شود و شعر می گوید. «اشخاصی را که سفر نمی کنند و همیشه بدون احساس ملال در کنار مدفوعات خود بسر می برند» تمسخر و تحقیر می نماید، ولی اشعار خود را نیز به «غرغر خفهٔ بادهای معده ورودہ که شخص مسئول آن نیست» تشبیه می کند. از خوشی های مسافرت راحت و مجلل و سریع امروزه و از منظرهٔ شهرها و تمدنهای گوناگون و از دیدن عشقها و لذتهای مردم سرمست می‌شود. در کشتی می نشیند و ناگهان می بیند که «دریچهٔ اتاق کشتی مانند ویترین مغازه‌ایست که در آن دریا را می فروشند»، ولی چون به اتاق مجلل خود در مهمانخانه بازمی گردد بیاد «بادشامگاه چمن‌ها و بوی یونجهٔ تازه چیده» می افتد و هوس دیدار شهر خود را می کند. عاقبت از خود می پرسد که چون تمدن مادی آدمی را از زندگی درونی محروم کرده است آیا وظیفه و رسالت شاعر این نیست که این زندگی درونی را به انسان سرخورده و سرگردان باز گرداند.

اشعار و داستانها و قطعات کوتاه «بارنابوت» مرتب تا سال ۱۹۲۳ منتشر می‌شد. سرانجام جوان میلیاردر اندوهگین و ملول، با عشق پاك و بی آلایش دختری از اهل همان امریکای جنوبی آشنا می‌شود و خوشبختی را در کشور خود بازمی یابد.

در اشعار لاربو می‌توان حساسیت «ویتمن» و هزل «باتلر» و عقاید نیشدار «نیچه» و «ژید» و ادراك عمیق «پروست» را در کنار هم دید.

اونانیمیسم
Unanimisme,

این مکتب بوسیلهٔ **ژول رومن** J.Romains شاعر و نویسندهٔ فرانسوی (متولد ۱۸۸۵) بوجود آمد. این نویسنده سابقاً بکمك شش تن شاعر و نویسندهٔ دیگر، از جمله **ژرژ دوهامل** و **ژرژ شنویر** Chennevière (۱۸۸۴-۱۹۲۷)،

مجمعی بنام «گروه آبئی» تشکیل داده و در آغاز قرن بیستم برضد فردپرستی سمبولیست‌ها قیام کرده بودند و می خواستند شعر را مسئول مشترك قرن خود کنند. آنچه در اعماق قلب خود می یافتند، دوستی طبیعی و تفقدی به حال شادیها و رنجهای بشری بود. «دوهامل» می گفت: «اگر تمدن در دل آدمی نباشد در جای دیگر هم نیست.» بدینطریق شعری بوجود آمد که تمایلات اجتماعی و بشردوستی داشت و غرضش، بر خلاف اشعار قرن نوزدهم، تبلیغ افکار کلی نبود بلکه می خواست زند گی را به مدد عشق و عاطفه تغییر دهد و شرف حقیقی انسان را آشکار کند.

دیری نگذشت که افراد این گروه از گردهم پراکنده شدند و چند سال بعد «ژول رومن» به کمك «ژرژ شنویر» بنای مکتب «اونانیمیسم» را پی افکند و تا سال ۱۹۱۳ چندین مجموعه شعر، مانند «روح انسانها L'Ame des Hommes» «و زند گی دسته جمعی Le Vie unanime» ، منتشر ساخت و کوشید که بوسیلهٔ شعر روح یگانه‌ای برای گروههای بشری بسازد، روحی که درعین حال با روحیهٔ یکایك افراد آن گروه تفاوت دارد.

اصول «اونانیمیسم» از استدلالی ساده آغاز می شود: در وجود هر یك از ما افکار و احساساتی هست که خاص خود ماست، و افکار و احساسات دیگری نیز هست که اجتماع ما و گروههای بشری گرداگرد ما (مانند کشور و خانواده و همکیشان و همکاران) و حتی افراد جمعیتهای احتمالی و اتفاقی (مانند تماشاگران یك نمایشنامه یا مسافران یك اتاقك راه آهن) به ما تلقین یا تحمل کرده‌اند. مکاتب هنری و فلسفی تا کنون می گفتند که «فرد» برای نیل به آخرین درجهٔ تکامل باید شخصیت انفرادی خود را پرورش دهد و از دخالتها و تأثیرات دنیای خارج پرهیز کند. ولی اونانیمیسم- با

الهام از آراء فلسفی «اگوست کنت» و نظریات اجتماعی «دور کهایم»[1] ـ این قضیه را وارون می کند واجتماع را منشاء تکامل ونبوغ وشکفتگی نیروهای فردی می‌داند: قدرت گروههای اجتماع برتمام افراد تشکیل دهندهٔ آن برتری وتسلط دارد، وهمین قدرت، علاوه بر بخشش عقل سلیم وقضاوت صحیح دربارهٔ مسائل بشری، احساس هیجان انگیز نیروی دسته جمعی ومعاضدت وبرادری را نیز به آدمی اعطامی کند.

کلاسیسیسم باافراد سروکارداشت، شاعران سمبولیست در گوشهٔ تنهائی سر به‌جیب تفکر فرو می بردند؛ ولی اونانیمیسم به‌اعضای هیأت اجتماع رومی کند ومی گوید: «اندیشهٔ شما باید اندیشهٔ گروهی باشدنه فردی»، زیرا یك زن وشوهر، یك مجلس انس، یك جماعت متفرق، همینکه براثر ایمان وعشق به‌جنبش وهیجان درآیند روح مشترکی خلق می کنند که همان «خدا» است.

می‌توان گفت که آئین این مکتب ازمشرب عقاید تولستوی «بخصوص مسیحیت خاضعانهٔ او» ومنظومه‌های «ویتمن» (شاعر دمو کراسی صنعتی) واشعار «امیل ورآرن» (شاعر شهرها وقصبات) ونظریات جامعه شناسانی مانند «دور کهایم» و «گوستاولوبون» وبالاخره فلسفهٔ ایدآلیسم سیراب شده است.

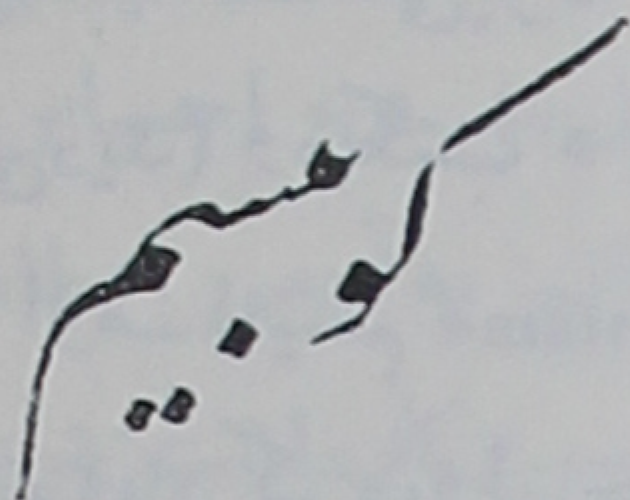
ژول رومن در کتابهای دیگر خود، بخصوص دررمان بزرگ «رادمردان» فقط به‌معرفی ووصف این روح یگانهٔ جامعه اکتفانمی کند، بلکه‌تاریخ آنرا نیزمی گوید وسرنوشتش را تعیین می نماید.

---

۱ ـ Durkheim جامعه شناس فرانسوی که امور اخلاقی را به امور اجتماعی مربوط می کرد وامور اجتماعی را از «وجدان افراد» مستقل و متمایز می‌دانست (۱۸۵۸ - ۱۹۱۷).

مکتب‌های کوچك دیگر

مکتب‌های دیگری نیز در آغاز قرن بیستم مانند شهاب ثاقب درخشیدند و ناپدید شدند. از میان این مکاتب مستعجل زود گذر می‌توان از «مکتب رومن Ecole romane» (که بیشتر به سیاست می‌پرداخت تا به ادبیات، و رستگاری را در رجعت به گذشتهٔ دور می‌دید) و مکتب «ورلیبریسم Vers-librisme» (طرفداران شعر آزاد) و «اومـانیسم Humanisme» (بشر دوستان) و «کلاسیسیسم نو» و «رمانتیسم نو» یاد کرد، ولی چون تأثیر مشخصی در ادبیات نداشته و مشوق نویسندگان و شاعران بزرگی نبوده‌اند به همین تذکار مجمل بسنده می کنیم.



کوبیسم

Cubisme

مقدمهٔ جریانهای ادبی پس از جنگ

همانطور که در فصل پیش اشاره کردیم، مکتب‌های جدیدی که پس از مکتب سمبولیسم در پایان قرن نوزدهم روی کار آمد، دامنهٔ نفوذ خود را تا قرن بیستم و جنگ جهانگیر اول کشاند. چندین نویسندهٔ بزرگ که در نوشتن رمان و نمایش و تحقیق شهرت یافته‌اند، مانند ژول رومن و آندره ژید و ژرژ دوهامل، کار ادبی خود را از شعر شروع کردند. در نتیجه، بحث و جدال شدیدی دربارهٔ فن شعر و حتی ماهیت و چگونگی شاعری در گرفت که اصول آنرا می‌توان به‌شرح ذیل خلاصه کرد:

۱ــ ماهیت و کیفیت «الهام شاعرانه» چیست؟ آیا شعر باید آخرین درجهٔ تجلی نیروی عقلانی باشد یا با عرفان و اشراق پیوند یابد؟ آیا شعر يك نوع تجربهٔ مذهبی و «ریاضت» است؟ یا بازی بی‌ثمر و بی‌منظور کلمات و اوزان مسلسل است؟ ژول رومن در کتاب «آفرینندگان» حسب حال شاعری را می‌نویسد که الفاظی را بر حسب اتفاق از کتاب لغت در آورد و پهلوی هم چید و موضوع جالبی برای سرودن شعر کشف کرد. «دادائیسم»

ازهمینجا ناشی می‌شود.

۲ــ آیاشعر باید «ارابهٔ اندیشه» شودوعقاید عمیق فلسفی‌را بیان کند؟ یافقط به‌ساختن آهنگ‌های خوش آیند بپردازد و معنی را تابع موسیقی کلام کند؟ ازهمین‌جاست که جدال «شعرسره» آغاز می‌شود.

۳ــ آیاشعر باید، درهرحال، معنای واضح‌ومشخص‌وروشنی‌داشته باشد یا به‌شیوهٔمالارمه‌درتنگنای افکار مبهم وتاریك فرورود؟ وبنابراین آیاشعر باید درقلمروفهم گروه وسیع عوام قرار گیرد یافقط به‌انحصار معدودی ازخواص درآید؟ پل‌والری هواخواه اصل‌اخیراست.

٤ــ آیا شعر باید به‌همهٔ سنن ادبی پشت پا بزند و الفاظ و زبان تازه‌ای‌بیابدوشیوهٔ‌بیان‌دیگری کشف کندوبدعت‌های«رمبو»و«لافورگ» را تاپایان ادامه‌دهد وازقیودزبان جاری وتعبیرات رایج ومتداول‌وارهد ودرهذیان الفاظ غوطه‌ورشود؟ اصول مکتب «سوررئالیسم» از همین جا سرچشمه‌می گیرد.

۵ــ سرانجام، آیا شاعر باید پابند اوزان وقوافی قدیم باشد یا به شعرآزاد رو کند وحتی‌وزن‌وقافیه وعروض و بحوررابه کناری نهدوجز نثرآهنگدار نگوید؟

این‌مسائل در کتابهای متعددی مانند «فن شعر» (۱۹۱۳) از«پل کلودل»، و«رساله‌ای درباب‌صنعت‌نظم»(۱۹۲۳)از«ژول‌رومن» و«شنویر»، و«شعرسره»(۱۹۲۵) از «آبه‌برمون Brémond» ودربیانیهٔ سوررئالیستها وضمن درسهای‌پل‌والری در مدرسهٔ «کلژدوفرانس» (بخصوص رسالهٔ «مقدمه‌ای برفن‌شعر») موردبحث وتحلیل قرارگرفته‌است.

جوابهای گوناگون‌ومتناقضی به‌این‌سؤالات‌داده‌شده‌است. عده‌ای

ازشاعران پیشاپیش صفهای تندروقرار گرفتند وبرخی، از«خیرالامور اوسطها» پیروی کردند، ودیگران به‌عقب بر گشتند وعقاید کهن را به‌میل وذوق خود تفسیر نمودند و در نتیجه، مکتب‌های «کلاسیسیسم نو» و «رمانتیسم نو» را بوجود آوردند. ولی شدیدترین عقاید افراطی ازمکتب «کوبیسم» که پیش از جنگ جهانگیر اول تشکیل شد آغاز می‌شود. واینك به‌شرح این مکتب می‌پردازیم.

کوبیسم درنقاشی

کوبیسم پیش از آنکه‌وارد ادبیات شود، درنقاشی قدم به‌عرصهٔ‌وجود گذاشت. در آغاز قرن بیستم هنوز اصول مکتب «امپرسیونیسم» بر عالم نقاشی حکمرانی می کرد. مکتب‌های بعدی، مانندمکتب‌های‌ادبی، به‌نظریات افراطی‌تندرو متمایل‌شدندوتصادم همیشگی‌میان‌طرفداران‌نوونگهبانان اصول کهنه‌رابیدار کردند. مکاتب «پیشرو»تقلید دنیای‌خارج وتشریح موبمو وقوانین کهن طرح ونقش‌را تمسخر وتحقیرمی کردند. مکتب «اکسپرسیونیسم» می‌خواست احساسهای خاص‌هنرمندرا، ولوعجیب و غریب واستثنائی باشد، بیان کند. مکتب «کوبیسم»، که هنر«انتزاع» است،می کوشد که‌بینش خودرا ازاشیاء وحتی‌موجودات به‌صورت‌ترکیب اشکال هندسی درآورد. پایه گذاران این مکتب نخست **پیکاسو** Picasso (متولد ۱۸۸۱) و **براك** Braque (متولد ۱۸۸۲) و **درن** Derain (متولد ۱۸۸۰) وچندتن ازطرفداران آنان بودند.

بطوراجمال، این‌مکتب‌رامی‌توان‌چنین تعریف کرد که کوبیستها می‌خواهنددرنقش‌هرمنظره، گذشته‌ازآن‌قسمتی که‌به‌چشم‌دیده‌می‌شود، قسمت‌های پنهان ونامرئی‌را نیزنشان دهندوتمام جهات وعناصر اساسی

هر چیز را در آن واحد مجسم سازند. بدینطریق، کوبیستها نقاشی را کاملا از حقیقت واقع دور می سازند، یعنی نمونهٔ آنچه را که نقاش کوبیست روی پرده آورده است هیچوقت به همان صورت در جهان خارج نخواهیم دید.

مثلا تابلوئی را در نظر می گیریم: درین تابلو یك چپق و یك گیتار که نیمی از آن دیده می شود و یك چرخ لکوموتیو وسبیلهای رانندهٔ قطار ونیمرخی اززن نقاش وجود دارد. همهٔ این چیزها باهم مخلوط شده و سیمهای تلگراف واشعهٔ آفتاب نیز به آنها اضافه گشته است. این تابلو «غروب دراتوی (Auteuil)» نام دارد ومعلوم است که نقاش می خواسته است احساسهای مختلف مربوط به یك لحظه را دریك جا گرد آورد.

نقاشی که نخستین بار لفظ «کوبیسم» را رواج داد **هانری ماتیس** Matisse بود. می گویند «ماتیس» روزی هنگام تماشای یکی از تابلوهای «براك» گفت: «اوه! کوب (مکعب)های کوچولو را ببینید!» از آن پس، این لفظ به این گونه نقاشی اطلاق شد.

کوبیسم درادبیات نخستین شاعری که کوبیسم را باموفقیت وارد ادبیات کرد **گیوم آپولینر** (۱۸۸۱ - ۱۹۱۸) بود که از هواخواهان جدی کوبیسم در نقاشی محسوب میشد و کتابی نیز باعنوان «نقاشان کوبیست» نوشته بود. «آپولینر» پیش از آن، طرفدار مکتب سمبولیسم بود وسپس باحدت و ولع سرسام آوری به همهٔ مکتب های «پیشرو» می پیوست وطرح جدیدی برای آنها می ریخت واصول تازه‌ای وضع می کرد وبانبوغ شعری ونفوذ کلام وقدرت تنوع وتازه جوئی خود راههای شگفت انگیزی پیش پای شاعران جوان می گشود. اورا باید پیشوای مسلم تمام سبکهای جدید و تندرو وافراطی شمرد، زیرا همهٔ

شاعرانی که‌پس ازو بنای مکتب‌تازه‌ای‌را گذاشته‌اندتحت تأثیر افکار و عقاید واشعار او بوده‌اند.

«آپولینر» در سال ۱۹۱۰ به‌این‌فکرافتاد که شاعر، مانند نقاش کوبیست، بجای نشان‌دادن یك‌جنبه ازهرچیز بهتراست تمام جهات آن را نشان‌دهد: بدینمعنی که اجزاء اشیاء خارجی‌را«منتزع ومجرد» کند واگرنتواند، دست کم ترتیب وتنظیمی‌را که عادت ذهن‌به درك وبینش اشیاءتحمیل کرده‌است درهم بریزدوسپس آن‌اجزاء راازنوپهلوی‌هم‌بچیند بی‌آنکه‌آنهارا باروابط‌منطقی‌وخاطره‌واحساس واستشهادوتصوروتصدیق به‌یکدیگرپیوند‌دهد. بدینطریق شاعرمی‌تواندبه«واقعیت برتر» (سور-رئالیته Surréalité) نایل شود وروش خاصی‌برای دوباره‌آفریدن جهان بدست‌آورد. مکتب«سوررئالیسم» که درفصول‌آینده باآن‌آشنا خواهیم شد ازهمین‌جاناشی می‌شود. حتی‌لفظ «سوررئالیسم» را نیزخودآپولینر ساخته است. (پیش‌ازآن، درسال ۱۸۴۶، بودلرکلمهٔ «سورناتورالیسم Surnaturalisme» را برای‌نقاشی‌جدید پیشنهاد کرده‌بود.)

خصوصیت این گونه شعردراینست که ابتکارعمل‌را به‌دست الفاظ می‌سپارد، صورذهنی‌بدون‌پیوندمنطقی، گرم گرم ازخاطر بیرون‌می‌جهند (وبنابراین‌احتیاج به‌نقطه‌گذاری ازمیان می‌رود)، تفنن وبدعت خاصی درطرزچیدن حروف‌چاپخانه بوجود می‌آید تابرای‌چشم نیزلذت‌ودرك تازه‌ای حاصل شود(نحوهٔ چاپ‌بعضی ازقطعات اشعارآپولینر، بمناسبت موضوع ومضمون، بشکل دل وقطره‌های باران وسیگاربرگ وساعت‌و کراوات است) وشاعردرساختمان جمله‌وقوانین دستورزبان وانتخاب و استعمال وزنهای نادرونامرسوم آزادی‌تام دارد

با اینکه براثر وقوع جنگ جهانی اول ومرگ نابهنگام آپولینر، کوبیسم ارزش واعتبارخودرا ازدست داد، راههای تازه‌ای که آپولینر در شعرپیش گرفته بود، مورد تقلید وپیروی شاعران آینده قرار گرفت و مکتب‌های تازه‌ای مانند «سوررئالیسم»، که ادامه دهندهٔ کوبیسم بود، از شعر آپولینرالهام می گرفت.

ازمیان شاعران دیگری که به‌این مکتب منسوب بودندمی‌توان **آندره‌سالمون** Salmon و**ماکس‌ژاکوب** Jacob **وپیرروردی** Reverdy **و ژان کوکتو** Cocteau را نام برد.

دادائیسم

Dadaïsme

مکتب «دادا» یا دادائیسم زائیدهٔ نومیدی و اضطراب و هرج و مرجی است که از خرابی و آدمکشی و بیداد جنگ جهانی اول حاصل شد. زبان حال کسانیست که به ثبات و دوام هیچ امری امید ندارند و چیزی را در زندگی پابرجا و محکم و متقن نمی شمارند. غرض پیروان این مکتب طغیانی است بر ضد هنر و اخلاق و اجتماع. می خواهند بشریت و نخست ادبیات را از زیر یوغ عقل و منطق و زبان آزاد کنند! با اینحال نباید انتظار داشت که هواخواهانش شیوهٔ کار خود را به عباراتی قابل فهم انشاء و تنظیم کرده باشند، زیرا چون بنای این مکتب بر نفی بود ناچار می بایست شیوهٔ خود را هم نفی کند.

می بینیم که با عجیب ترین «مکتب»ها سر و کار داریم. ناچار باید نظری اجمالی به عقب بیفکنیم و جریانهائی را که پس از سمبولیسم در شعر اروپائی حادث شده است یك بار دیگر، بطور اختصار، از برابر چشم بگذرانیم تا درك علل ظهور مکتب های بعدی آسان تر گردد.

نظری به گذشته

درپایان قرن اخیر، بسیاری از سخن دانان که سمبولیسم را محصول نهائی قوهٔ دراکه و عاقلهٔ انسانی می دانستند در برابر این «روشنفکران» علم مخالفت برافراشتند. **شارل**

لوئی فیلیپ، نویسندهٔ این زمان ، فریاد برمیدارد که « اکنون ما به وحشیان والفاظ وحشی نیازداریم» و **آندره ژید** در «مائده‌های زمینی» آنگاه که سیاح جوان می‌خواهد با پای برهنه به گرد جهان سفر کند ، دنبال «احساس بکر» می گردد. نویسندگان وشاعران دیگر ، بنام «بیان تمامیت زندگی»، رشتهٔ سخن را به‌دست می گیرند. **والت ویتمن** که در نظر او «شعر هدفی بالاتر وملکوتی‌تر از زندگی واقعی ندارد» با تغزل شاعرانه‌اش پرستش زندگی را بر تخت سلطنت می نشاند وهمواره پرسش **نیچه** را مطرح می کند که «آیا عمیق‌ترین غریزهٔ هنرمند به‌سوی هنر می‌رود یا به‌سوی زندگی؟» برخی دیگر به فکر یافتن امکانات شاعرانهٔ مخصوص دنیای جدید می افتند: تجلیل «تملك جهان» واستحسان ماشین‌های زیبای نو که نشانه‌های قدرت بشریست، الهام بخش اشعار **بلز ساندرار** Cendrars و **آپولینر** و **لاربو** می‌شود . مکتب رئالیسم به‌صورت مرامی اجتماعی در مکتب «اونانیمیسم» تجلی می کند وشارح این مقصود می گردد که «شعر باید واقعیت را بشناسد زیرا واقعیت جائی است که در آن، آدمی بجان می کوشد. » شاعر که زندگی دسته‌جمعی انسانها را می ستاید باید به آنها کمك کند تا «روزی به‌صورت مجموع بشریت درآیند».

این شعر پرستش واقعیت واجتماع وکاروزندگی جدید پدیده‌ای عالمگیر می‌شود در ۱۹۱۳ مکتب «ایماژیسم» انگلیس می کوشد که صور ذهنی را پیش از آنکه درذهن متشکل وپرورده شوند بگیرد واز جا درآورد وبه رشتهٔ بیان کشد: این مکتب، واقعیت را درچهاچوب «احساس آنی و خود بخود» می‌فشارد . درآمریکا **کارل سندبرگ** Sandberg ، حماسه سرای تمدن صنعتی، و **رابرت فراست** Frost ، شاعر طبیعت، به‌جستجوی

«تعبیر عینی و ملموس» می‌روند. **ریلکه** که اشعارش از سمبولیسم محض و درونی سرچشمه می‌گرفت به‌تدریج واقعیت دنیای محسوس را کشف می‌کند و نکبت و عزلت زندگی در پایتخت های جدید را برملا می‌سازد. «فوتوریسم» شعر «ضد تغزل» را به‌جای «سمبولیسم اشراقی» می‌نشاند و تارهای ایتالیای خرابه‌ها و مهتاب‌ها با نوای تمدن جدید به‌نوسان می‌آید. در روسیه شعر رئالیستی و اجتماعی جانشین سمبولیسم و تصنع بیان و پرستش گریز و «هنر تصعیدی» می‌گردد. تحول اشعار **بلوک** شاهد همین مدعاست: شاعر پس از اینکه منبع الهام خود را در «نژاد زن» جستجو می‌کند، عاقبت در محیط آلودهٔ میکده‌های حومهٔ شهر سر درمی‌آورد (بخصوص در قطعهٔ شعر «زن ناشناس») و منظومهٔ بزرگ «دوازده تا» (۱۹۱۸)، در عین حال که واقعیت خشن و بی‌پردهٔ انقلاب را شرح می‌دهد، با هر ساز و نغمه‌ای به‌صدا می‌آید و گفتگوی سربازان و نعرهٔ مستان و دشنام بی‌سر و پایان را باز گو می‌کند و سپس تا آخرین درجهٔ اشعار بزمی و رزمی ارتقا می‌یابد. شعر روسی، پس از انقلاب، اسیر «ایماژیسم» انگلیس و آمریکا و «فوتوریسم» ایتالیا می‌شود.

نویسنده، که مثل هر انسان دیگری، در آشفتگی و بحران تمدن قرن بیستم دست و پا می‌زند نمی‌تواند تأثیر این بحران را ندیده بگیرد. ادعای رسالت اجتماعی شاعر، باز مکتب رمانتیسم را بصورت تازه‌ای بر سر کار می‌آورد و جای امید سرخوردهٔ «مطلق جوئی» را می‌گیرد. **اشتفن گئورگه**، شاعر آلمانی، مروج عقیدهٔ تازه‌ای می‌شود: شاعر نسل آینده که خود نمایندهٔ قدرت و عظمت و چیره دستی است باید بشریتی فوق بشریت فعلی بسازد و ظهور خدای جدید را بشارت دهد. از شعر جامعه پرستی مکتب «اونانیمیسم» تا شعر توده‌ای **مایاکوفسکی**، تا شعر **آراگون** و **الوار** که زادهٔ مقتضیات

زمانی ومکانی است ، ازاشعار **کارل سندبرگ** امریکائی **واودن** Auden انگلیسی ، از آثار **مك نیس** Mac Neice ایرلندی و **اسپندر** Spender انگلیسی (که جنبش «شعر نو» و«نوشتهٔ نو» را برانگیخته‌اند) تااشعار **رافائل آلبرتی** Alberti اسپانیائی و**پابلو نرودا** شاعر شیلی، جنبش شاعرانهٔ عظیم وعالمگیری احساس می‌شود .

دادائیسم درمیان این جنبش‌های شعر نو، برای دهن کجی به‌عالم شعروادب، قیافهٔ مضحك خودرا نشان‌داد ومدت‌چندسال جنجالی شگرف برپا کرد. این«مکتب»، اگر بتوان چنین‌نامی بر آن نهاد، جنبهٔ تفنن و بازیچه نداشت، بلکه کودك ناقص الخلقه‌ای بود که به‌حکم اجبارمی بایست ازنقش حوادث این شب آبستن، وخاصه محیط طوفانی جنگ جهانگیر اول، زائیده شود .

تأثیر جنگ

جنگ جهانی اول بالهای خونین خودرا برفراز اروپا گسترد. انتشار کتابها ومجلات متوقف‌شد. درمیدانهای جنگ، درمیان اجساد بی‌جان سربازان ، چهره‌های خون آلود نویسندگان وشاعران بزرگ نیز دیده‌می‌شد: **گیوم آپولینر وشارل پگی** Péguy و **آلن فورنیه** قربانی جنگ شدند. درکتابی باعنوان« گلچینی ازآثارنویسندگانی که در جنگ مرده‌اند» (منتشردرسال ۱۹۲٤) نام و دستخط پانصد شاعرونویسنده که‌در جنگ کشته شده‌اند درج شده‌است. درظرف دوسال اول، ادبیات تمام‌اروپا دچارفلج گردید. بجز نقش حوادث وحشت آوروبجز افکارمشوش وتأثر انگیز چیزی به مغزمردم‌راه نمی‌یافت.

بااینحال، جنگ نتوانست تغییرمهمی درفن نویسندگی ایجاد کند واصولی راکه‌ازسابق تثبیت‌شده بودبرهم زند. ازاین‌رو رمانهای مربوط

به‌جنگ نیز بر مبنای همان شیوه‌های پیش از جنگ نوشته‌می شد. مسائلی که مورد بحث نویسندگان قرار می گرفت عبارت بود از مسائل اساسی و ساده‌ای از سر نوشت بشریتی که گرفتار سر پنجهٔ مرگ و نابودی است: موضوع رمانها را تلاش و ترس و اضطراب و مرگ و کوشش برای پیروزی تشکیل می‌داد. از میان این آثار «آتش» اثر **هانری باربوس** Barbusse و «زندگی شهیدان» و «تمدن» اثر **ژرژدوهامل** و «صلیب های چوبی» اثر **رولان دورژلس** Dorgelès و منظومهٔ معروف «مرگ یك قهرمان» اثر **ریچارد آلدینگتون** فجایع جنگ را به‌خوبی برملا می‌سازند.

ولی، در اثنای جنگ، نسل جدیدی بوجود می آمد و جامعهٔ تازه‌ای تشکیل می‌شد: جوانانی که از آغوش خانواده و محیط مدرسه بیرون می آمدند و یکراست به‌میدانهای جنگ گسیل می‌شدند، از زندگانی بجز مناظر بی ثبات و نامربوط و دهشت انگیزی که چهارسال تمام در برابر چشمشان بود، بجز زور و عنف لجام گسیخته، بجز نفرت جوامع بشری و بی ثباتی تمدن، با چیز دیگری سروکار نداشتند. نوشته‌های تبلیغاتی همه‌جا را پر کرده بود و این «زبان بازی» تهوع آور آنان را از هر نوشته‌ای بیزار می‌ساخت. گرداگرد آنان را دروغ و ویرانی و بی نظمی گرفته‌بود. از اینرو حقیقت واقع در نظرشان شبحی بیش نبود و اغلب، آخرین چاره را در این می‌دیدند که در خود فرو روند و به‌تعمق در نفس خویش بپردازند. ناچار، پس از پایان جنگ و برقراری آرامش ظاهری، در آن هنگام که انتظار می‌رفت بافتخار پیروزی نوعی ادبیات کلاسیك و قهرمانی بوجود آید، ناگهان نوعی «خودجوئی» در عالم ادبیات ظاهر شد که می‌توان آنرا «رمانتیسم نو» نامید.

اما این مرحله چنان حالت انفجاری و ناگهانی به‌خود گرفت که

تصور می‌رفت سرنوشت تیره‌ای در انتظار ادبیات اروپا است. آشفتگی فکری و بدبینی و حس انتقام و هیجانات روحی دیگر و خاصه نوعی عصیان بر همهٔ مکتب‌ها و سبک‌های ادبی گذشته، نسل جوان را بسوی هرج و مرج و بی بندوباری در ادبیات سوق داد: احساس می‌شد که دنیای تازه‌ای زاده می‌شود که در آن، همه‌چیز – سیاست و اقتصاد و حتی فکر – مغشوش و درهم ریخته است، زندگانی مجموع بشریت بر سرنوشت افراد سنگینی می‌کند، دیگر چیزی برای یافتن و کشف کردن وجود ندارد و جز فریاد عصیان و اعتراض کاری نمی‌توان کرد.

این عصیان و هرج و مرج، نخست بصورت مکتب تخریبی و زودگذر «دادائیسم» در ادبیات تظاهر کرد.

تشکیل دستهٔ دادا

طرح مکتب «دادا» نخستین بار در پائیز سال ۱۹۱۶ در گوشهٔ یک آبجوفروشی در شهر «زوریخ» از شهرهای سوئیس بوسیلهٔ جوانی بنام **تریستان تزارا** Tzara از اهالی رومانی و رفیقان او که عبارت بودند از **هانس آرپ** Hans Arp از مردم «آلزاس» و دو نفر آلمانی ریخته شد.

«تزارا» برای اینکه اسمی به این مکتب بدهد، کتاب لغت «لاروس» را برداشت و چاقوئی از جیب درآورد و بطور تصادف تکه‌ای از لابلای اوراق برید. حروفی که از آن قسمت بدست آمد کلمهٔ «دادا» را تشکیل می‌داد که بانیان این شیوهٔ نو آن را بعنوان نام مکتب خود برگزیدند. تریستان تزارا مجله‌هائی تأسیس کرد که به ترتیب «میخانهٔ ولتر Cabaret Voltaire» و «دادا Dada» و «آدمخوار Cannibale» نامیده می‌شد. همچنین تزارا نخستین آثار «دادائی» را انتشار داد و سپس، از سال ۱۹۱۹ به بعد، مرکز فعالیت دادا

به پاریس منتقل شد.

درین میان، کوبیست‌هائی که‌سبک «آپولینر» راادامه‌می‌دادندخود را به این دارودسته‌نزدیك کردند وشاعرانی مانند **آندره برتون** Breton و **آراگون** Aragon و **الوار** Eluard و **فیلیپ سوپو** Soupault وچندتـن دیگر به این‌شورشیان عالم ادب پیوستند. **فرانسیس پیکابیا** Picabia، نقاش‌وشاعراسپانیائی که‌درآمریکابسرمی برد، باشتاب‌تمام‌خودرا به‌فرانسه رسانید ودرحلقهٔ دادائیست‌ها درآمد. درهمان سال۱۹۱۹، نویسندگان مجلهٔ «ادبیات Littérature» نیزیکدل‌ویکزبان به دستهٔ دادا پیوستندو مجلهٔ خود راناشرافکار دادائیست‌ها کردند. این‌دارودستهٔ عجیب‌پس از تجهیز کامل به‌ترتیب مجالس سخنرانی پرداختندوباولوله‌وهیاهومعرفی ونمایش مکتب خودراآغاز کردند.

نخستین جلسهٔ سخنرانی آنان درپنجم فوریهٔ ۱۹۲۰ تشکیل‌شد. درین جلسه، بیانیهٔ مکتب را، که«فرانسیس پیکابیا» نوشته بود، به‌شرح ذیل‌خواندند:

«نمی‌فهمید که ماچه می کنیم؟ اینطورنیست؟ دوستان‌عزیز! این موضوع راخودماخیلی کمترازشما می‌فهمیم. چه‌سعادتی! حق‌دارید. دلم می‌خواست یك‌باردیگر بغل‌پاپ بخوابم. بازهم نمی‌فهمید؟من‌هم نمی‌فهمم. چقدر گریه‌آوراست!»

به‌شنیدن این بیانیهٔ عجیب مردم شلیك خنده راسردادندوآن‌را به‌شوخی گرفتند.

دومین جلسهٔ سخنرانی آنان درروزبیستم مارس ۱۹۲۰ باهیجان‌و حرارت بیشتری‌تشکیل‌شد. عکس‌العمل حضار به‌قدری‌شدید وبهت‌انگیز

بود که کار به‌دشنام و ناسزا و زدوخورد کشید و قوای انتظامی مجبور به‌دخالت شد و سالن را بزور تخلیه کرد. جلسات بعدی که درهمان سال تشکیل شد کم‌سر و صداتر بود، ولی سخنرانی‌های تریستان تزارا، که با زبان مخصوص دادا ایراد می‌شد، درمیان فریاد اعتراض و استهزاء مردم خاموش گردید.

دراینجا بی‌مناسبت نیست قسمتی از شرحی را که خود تریستان تزارا درشرح اعمال دارودستهٔ دادا نوشته است نقل کنیم. تزارا، که پس از انقراض مکتب دادا درشمار «سوررئالیست‌ها» درآمد، درسال ۱۹۴۸ رساله‌ای بنام «سوررئالیسم و پس ازجنگ» انتشار داده و از دادائیسم بعنوان «مقدمهٔ سوررئالیسم» دفاع کرده و آن را انقلابی درعالم ادب و اجتماع و قیامی دربرابر بدکاران و ابلهان نامیده است. سپس درباره جنبه‌های مضحک و افتضاح آمیز آن چنین می‌نویسد:

«دراینجا جنبه‌های پرسروصدا و افتضاح آمیز دادارا نیز ناگفته نخواهیم گذاشت، زیرا آن نیز یکی از عوامل شاعرانهٔ دادا بود. به‌خاطر دارم که درسال ۱۹۲۱ نمایشی درسالون «گاوو» داشتیم. مردم همه از جا بر خاسته و دستها را به‌هوا بلند کرده وداد و فریاد راه انداخته بودند و ناسزا می‌گفتند. نمایش واقعی درسالن جریان می‌یافت و ما همه در کنار صحنه جمع شده بودیم و سالن را تماشا می‌کردیم. برنامهٔ ما عبارت بود از نمایشنامه‌ای به‌این شرح: دو نفر درروی صحنه باهم روبرو می‌شدند، اولی می‌گفت «دفتر پست در آن روبرواست» و دومی جواب میداد «ازمن چه کاری ساخته است» و پرده می‌افتاد و نمایش به‌پایان می‌رسید. همچنین نمایش دیگری از آندره برتون و فیلیپ سوپو دربرنامه بود با عنوان «لطفاً S,il vous Plaît» که فقط پردهٔ اول آن اجرا شد. درپردهٔ دوم برطبق برنامه‌ای که ازپیش

چاپ شده بود، لازم بود نویسندگان نمایشنامه در پیش پرده بیایند و خودکشی کنند! همچنین درین برنامه اعلام شده بود که دادائیست‌ها در برابر چشم مردم موهای سرخود را خواهند تراشید. **ریبمون دسنی** Ribemont - Dessaignes درحالی که اندام خودرا باقیف بزرگی ازمقوا پوشانده بود، باابتکاری فراموش نشدنی، رقصی راجرا کرد. مردم نه تنها گوجه فرنگی بلکه، برای نخستین بار در دنیا، بیفتك به طرف صحنه پرت کردند. این چیزها اغلب توی قیف مقوائی می افتاد.

«این ابداعات وابتکارات مردم را به شدت عصبانی می کرد. تماشاچیان به دسته‌های مختلفی تقسیم شدند: عده‌ای گمان می کردند که ما دلقکهای زبردستی هستیم، دسته‌ای مارا احمقهای واقعی می شمردند، ودرین میان گروه معدودی نیز بودند که تااندازه‌ای حق را به جانب ما می دادند. ازمیان دستهٔ اخیر می‌توان از **پل والری** و **ژاك ریویر** Rivière نام برد. ولی ما نا امید نمی‌شدیم، زیرا ما که به طوع ورغبت تاآن درجه خود را پائین می آوردیم که هدف تیر نفرت وناسزا باشیم و هیچ تردید نمی کردیم که خودرا قربانی استهزاء وبی آبروئی سازیم، درعین حال نوعی پیروزی به نفع خودمان کسب می کردیم: درنوشته‌های اغلب رفقای ما وضوح وصحتی وجودداشت که مخالفان مارامتقاعد می ساخت و به مامتمایل می کرد. چه لزومی داشت که این نهضت مارا فقط ازلحاظ جنبهٔ تخریبی آن بنگرند؟..»

شیوهٔ کار دادا

دربادی امر چنین می نمود که دادائیسم ادامه دهندهٔ «کوبیسم درادبیات» است، ولی دیری نپائید که بر کوبیسم وهرسنت ومکتبی که درادبیات و هنروجود داشت شورید و با صدای رساز «افلاس عقل» دم زد.

درست است که دادائیسم جنبهٔ ادبی داشت و در عالم ادب ظاهر شد ولی باید دانست که تنها از نظر ادبی نمی توان دربارهٔ آن قضاوت کرد. بلکه دادا در اصل جریان فلسفی استهزاء آمیزی بود که برای اعتراض به وضع زندگی دورهٔ جنگ و بعد از جنگ و خاصه برای مقابله با گردانندگان پر مدعای ادبیات به وجود آمده بود. دادا ارزش هر چیز را انکار می کرد. نویسندهٔ دادائیست چنین می نوشت: «دنیا چیست؟ زشت و زیبا کدام است؟ بزرگ و قوی و ضعیف چه چیز است؟ **کارپانتیه و رنان و فوش** که ها بودند؟ نمی شناسیم نمی شناسیم!» کار به جائی کشید که حتی وقتی از دادائیست ها می پرسیدند که دادا چه می گوید، جواب می دادند: «دادا چیزی نمی خواهد!»

درمیان پایه گذاران این مکتب فقط یك اتفاق نظر وجود داشت و آن نفی دنیای موجود بود: یعنی دنیائی که ستونهایش بر پایهٔ جنگ و آدم کشی و اصل «خواهی نشوی رسوا همرنگ جماعت شو» قرار گرفته و سقفش از پوشال عقل و خرد بافته شده است. هنرمندان دادا ادبیات را متهم به تصنع و اطاعت محض از حکام و فرمانروایان می کردند و علم اخلاق را لغو و بیهوده می شمردند. چنانکه گفتیم، می خواستند آدمی را از قید هر گونه جبر و عنفی برهانند و، درشروع کار، ادبیات را از زیر یوغ عقل و شعور و حتی زبان رایج آزاد کنند. و بنابراین، با چنین وضعی، آیا نوشتن لازم است؟ شاعران دادا پاسخ مثبت می دهند و نوشتن را برای تجدید و تثبیت رؤیاها و کشف دنیای «ضمیر پنهان» Inconscient به مدد کلمات «آزاد شده» و «مبرا از هر گونه ارتباط منطقی» مفید می دانند. برای گریز از دامهائی که «بوقلمون صفتی» اجتماع در زندگی روزمره در سر راه آدمی می نهد، دادائیست ها یك «دستور بهداشتی» صادر کردند: «ایجاد افتضاح بمنظور ایجاد افتضاح».

آقای محمدعلی جمال زاده در کتاب «هزار بیشه» (صفحهٔ ۱۷۵) دستوری را که تریستان تزارا در کتاب «L ' Antitête» (ضد سر) برای نویسندگی داده است به‌شرح ذیل نقل می کند:

«روزنامه‌ای را بردارید ومقاله‌ای رادرآن اختیار نمائیدوآن مقاله را با قیچی ازهم سوا وجداسازید وآن قطعات چیده شده را بازازنوازهم سوا سازید تا از هرقطعه‌ای یك کلمه بیشتر نماند. آنگاه آن قطعات و تکه‌هارادر کیسه‌ای نهاده بجنبانیدواز کیسه‌درآورده پهلوی‌هم بچینید...»

آنگاه تزارا بعنوان نمونه‌ای ازهمین‌سبك نویسندگی، قطعه‌ای‌را که خود«ساخته‌است» به‌شرح ذیل نقل‌می کند:

«بلوری از فریاد مضطرب می‌اندازد روی صفحه‌ای که خزان. خواهشمندم گردی نیم بیان مرابهم‌نزنید. غیرذی فقار. شامگاهان آرامی حسن وجمال‌دوشیزه‌ای که‌آب پاشی‌راه‌پوشیده ازمرداب را تغییرشکل می‌دهد.»

مجلس «ختم» دادا

البته‌چنین‌مسلك‌تمسخر آمیز ومضحکی‌قابل‌دوام وبقاء نبود. کسانی که باهر رسم وآئینی‌مخالف بودند نمی‌توانستند که‌خود مبلغ یا تابع آئینی‌باشند، زیراهمانطور که گفتیم، چون‌بنای‌این‌شیوه‌بر نفی‌بودلازم‌می آمد که«خود»رانیز نفی کند. چنانکه‌درسال ۱۹۲۰ گردانندگان آن آشکارا اعلام کردند که‌مکتب‌دادا «ضدادبیات»و«دجال ادب» است. همچنین‌دریکی‌ازبیانیه‌هائی که انتشار دادندچنین نوشتند: «دادای حقیقی آنست که بادادا نیزمخالف باشد!»

این مکتب تخریب و هرج ومرج ادبی‌مانند محصل شریری که ناگهان در برابرتمام اصول‌علمی‌قیام کند واستادان خودرا به‌باد ناسزا

بگیرد ودر آخر کار نیز دست به خود کشی بزند، درسال ۱۹۲۲ از فعالیت باز ماند ودرمیان واپسین هذیانات وتشنجات خود جان سپرد. فرانسیس پیکابیا به همان سرعتی که آمده بود سوار کشتی شد و به امریکا بر گشت. آندره برتون، که تقریباً مهم ترین رکن دادائیسم بود، سوپو و آراگون والوار را برداشت و با خود برد و بانی مکتب سوررئالیسم شد. تریستان تزارا، که دیگر خود مانده بود واسم مکتبش، بار و بنه را جمع کرد و به دنبال سوررئالیست ها افتاد. عاقبت، شاگردان مدرسهٔ «چهار هنر Quatz ' Arts» با دبدبه و کبکبه وساز و نقاره نشان دادا رادر رود سن غرق کردند و به اصطلاح ختم آنرا برچیدند.

به این ترتیب مکتبی که نمایندهٔ عدم تعادل فکری و بحران روحی یك نسل بود از میان رفت وجای خود را به «سوررئالیسم» که صورت قابل قبول تری داشت سپرد.

سوررئالیسم

Surréalisme

تمایلات وخواستهای تازۀ شعر پس از جنگ جهانگیر اول، چنانکه دیدیم، بایکدیگر تباین وتفاوت بسیار داشت وچنین می نمود که هر شاعر به راه تازه‌ای می‌رود وساز دیگری می‌زند. بسیاری ازسخن‌سنجان، عالم شعر را، پس‌از «شکست‌مکاتب» دستخوش هرج ومرج وانقلاب بی‌ثمر و بی هدف می دانستند. وچه شگفت انگیز است که نا گهان ازسال ۱۹۲۲ مکتب‌جدیدی باهمۀ خصوصیات‌مکاتب دیگر-یعنی بامبشران وپیشروان وپایه گذاران وبیانیه‌ها وپیکارها واختلافات داخلی وتکفیرهایش ــ پا به‌عرصۀ هستی‌می‌نهدونام «سوررئالیسم» می گیرد.

آیا سوررئالیسم رامی‌توان‌مکتبی درشعرشمرد؟ عقیدۀ مابرهمین است. شك‌نیست که سوررئالیسم، مانند بسیاری ازمکاتب دیگر، دامنۀ تسلط ونفوذ خودرا برهنرهای دیگرنیز کشانده ودرچهار گوشۀ جهان جای پائی برای‌خودباز کرده‌است شك‌نیست که، سوای آئین‌ادبی‌خاص خود، فلسفه وسیاست‌وشیوۀ زندگی تازه‌ای‌رانیز ترویج‌می کند. ولی، بخصوص، ازطریق‌شعراست که پیروان این مکتب می کوشند تا جهان بینی‌خود رابر کرسی‌بنشانند و«انقلاب»خودرا عملی کنند. بنا براین منشاء این‌مکتب وتاریخچه ونفوذآنرا قبل‌ازهرچیز باید درقلمروشعر جستجو کرد.

این نهضت ادبی، در آن حال که مکاتب دیگر دچار شکست شده بودند، **گوی** پیروزی را ازمیدان ربود، تابدانجا که پس ازجنگ جهانگیر دوم (درسال ۱۹۴۵) چون فرانسه، وطن اصلی سوررئالیسم، نظری به گذشتهٔ شعری خودافکند و آمار و تر از نامه‌ها تنظیم کرد دریافت که‌ازهرده شاعر معاصر نه تن درمکتب سوررئالیسم پرورش یافته‌اند.

سوررئالیسم زبان حال تشنجات دنیای معاصر است. دعوت به‌عصیان است. فریاد اعتراض قرن بیستم است بر ناهماهنگی‌های تمدن جدید. منتقدان وسخن‌شناسان ومورخان ادبی که قوانین کهن دنیای ادب را ثابت ومخلد وخدشه ناپذیر می‌دانستند درسال ۱۹۲۵ هرگز گمان نداشتند که نفوذ انقلاب آن تاچندسال دیگر چنین گسترش جهانگیری بدست آورد. امروز، تاریخ ادبیات به‌حکم اجبار باید آخرین فصل مهم خودرا به آن اختصاص دهد.

علل پیدایش سوررئالیسم

ازقرون وسطی و**مارکی دوساد** که بگذریم، نخستین ریشه‌های سوررئالیسم را باید دررمانتیسم بیابیم. زیرا جنبشی که‌درقرن نوزدهم درشعر به‌وجود آمد ومعنای واضح ومفهوم راطرد وتحقیر کرد وبجای آن ابهام وغموض را رواج دادازرمانتیسم سرچشمه‌می گیرد. درهمین دوره، شاعرانی نظیر «آلفره دووینیی» می کوشیدند تارنگ فلسفی به‌آثارخودبزنند وبه‌عقیدهٔ «بودلر» باید **ویکتور هوگو** رادارای خصیصهٔ تلقین «راز زندگی» دانست.

خودبودلر نیز وحدت طبیعت را« که درآن، عطرهاورنگ‌هاوصداها بایکدیگرتطبیق می کنند» شرح می‌داد وبرای گریزاز محدودیت‌های جهان، مستی افیون وحشیش را برزهد وتقوای عبوس مرجح می‌شمرد.

اشعار بودلر در «رمبو» آن‌چنان اثر کرد که تا پایان عمر میان «عشق به‌مطلق» و «اسارت در دوزخ جهان» دست و پا می‌زد. حالت سرسام از جهان بی‌نهایت هم در آثار و هم در زندگی رمبو به‌چشم می‌خورد و می‌توان او را، از لحاظ طغیان بر سر نوشت بشر، پیشرو سوررئالیسم دانست. سرگذشت رمبو مبین زندگی موجودی است که زیر بار سالوس و ریای اجتماع نمی‌رود و با آثارش می‌کوشد تا آدمیان را از قید خویشتن برهاند و زشتی واقعیت موجود را به آنان نشان دهد.

ولی ورطه‌های دنیای شر انتها ندارد و کشف این ورطه‌ها احساس آزادی و قدرت عصیان در برابر خدا را در آدمی برمی‌انگیزد. **لوتره آمون** که از مبشران سوررئالیسم بوده است، نیز همین عصیان هستی را، که قادر است ما را به‌جهان دهشت‌ها وارد کند، می‌ستاید.

بدینطریق، در پایان سدهٔ نوزدهم، تصور اینکه فعالیت شاعر وسیله ایست برای نفوذ در اسرار «طبیعت برتر Surnature» در عرفانی ناشی از «عصیان رمبو» پرورش می‌یابد و از همین جاست که در همهٔ وجوه گوناگون تفکر و اندیشه، با شکست فلسفهٔ «اصالت عقل» مواجه می‌شویم. عقیده به تحرک و تغییر جهان جایگزین فرضیهٔ «ثبات و دوام ماده» می‌شود.

برگسن در آثار فلسفی خود حدود قدرت هوش را تعیین می‌کند و نشان می‌دهد که نفوذ هوش فقط در قلمرو ماده است و حال آنکه «کشف و شهود» توانائی درک منبع اصلی هستی را به آدمی می‌بخشد. این فیلسوف، پیش از **فروید**، انظار را متوجه رؤیا و حالات گوناگون انتقال فکر از راه دور و تجلیات «نامعقول» نیروهای روانی کرده است.

در همین دوره آثار ادبی تازه‌ای منتشر می‌شود که از بیماریهای

روانی وتأثیر آنها درروحیه وسرنوشت بشر بحث می کندونشان می‌دهد که رفتار آدمی فی‌نفسه منطقی نیست. پیش‌از آن، **داستایوسکی** شرح داده بود که درضمیر هر کسی تمایلات متناقض وآشتی ناپذیر وجود دارد.

نه تنها اصول روانشناسی براثراین اکتشاف درهم می‌ریزد بلکه علوم طبیعی نیز بر اثر کشف دنیائی که همه چیزآن ناپیوسته وازهم گسیخته‌است دگرگون‌می‌شود. بدین‌جهت، ادبیات‌می کوشدتاوحدت وجود آدمی‌را درزیر کثرت‌وجوه روانی‌اوجستجو کند. همچنین‌نقاشی بامکتب کوبیسم که وصف گسیختگی واقعیت‌است، درصددآن برمی آید که در ورای‌ظواهرفریبا ، ماهیت‌موجودات واشیاء رادریابد.

کارل‌سندبرگ، شاعرامریکائی، تعریف تازه‌ای‌ازشعرمی کند: «شعردفترخاطرات جانوری دریائی است که روی‌زمین می‌زید وآرزوی پروازبه‌آسمانها را دارد... جستجوی هجاها واصواتی است که دروازهٔ دنیاهای مجهول‌وناشناختنی رابکوبد» وبدینطریق«بعدچهارم» راخاص نیروی شعرمی‌داند.

آنگاه شاعر، درورای روحانیت سمبولیسم ومحدودیت رئالیسم، به‌جستجوی«واقعیت برتر» برمی خیزد، یعنی واقعیتی«جامع» که‌همه‌چیز را ازدریچهٔ قطعیت محسوس ومادی‌می‌بیند، ولی نه‌تنها با آنچه **بودلر** «جنبش‌های‌تغزلی روح» می‌نامید مخالف نیست، بلکه‌صمیمانه به‌آن وابسته‌است. برخی‌ازشاعران‌درایجاد این‌احساس«جامعیت»و«عمق‌یابی» موفق‌تر بوده‌اند. اگر **آپولینر** شاعر بزرگی‌می‌نماید ازآنروست که ساده‌ترین‌تعبیروبیان‌واقعیت‌روزمره وحتی‌مبتذل، درزیردست‌اوبه‌شعری

«جامع» مبدل‌می‌شود که با رؤیا وخاطرات وسحر کلام‌وآهنگ‌الفاظ درآمیخته است.

ازسوی‌دیگر **پل کلودل** P. Claudel با اشعاروخاصه‌نمایشنامه‌هایش می کوشدتا، همانگونه که‌ویکتورهو گو گفته‌بود، انواع گونا گون‌ادبی ولحن‌های خاص‌هریك رادرهم‌بیامیزد وانشاء عامیانه راباسبك«جزیل» (Sublime)، وطنزرا با تغزل، وشوق‌آفرینندهٔ هنررا باهزل‌وطعن این آفرینش مخلوط کند.

هزل، به‌شکل«تخریب‌اجتماع»، درزندگی‌وآثار **آرتور کراوان** A. Cravan بچشم‌می‌خورد. این‌مرد ماجراجو که پیشه‌اش مشت زنی و از چندین کشور وملت گریخته بود، هرجا که می گذشت درمسیرخود طوفانی از افتضاح ورسوائی وبدنامی برپا می کرد. از۱۹۱۲تا ۱۹۱۵ مجله‌ای بنام «اکنون» منتشر می‌ساخت ونسخه‌های آنرا دریك گاری دستی کـه خودش می‌راند در کوچه‌های شهر می‌فروخت وباینطریق میخواست کتابخانه و کتابفروشی رامسخره کند. دراین‌نشریه، نقاشان رابا شدت تمام‌بباد هزل وانتقاد می گرفت وقهرمانان‌ورزش رابر آنان مرجح می‌شمرد، زیرا این گروه، دست کم غرایزابتدائی بشررا باتمام قدرت نشان‌می‌دهند.

پس ازختم جنگ جهانی‌اول، **ژاك‌واشه** Vaché که بقول‌آندره برتون «استاداهمیت ندادن‌به‌همهٔ‌امور» بود، به‌وضع‌اسرارآمیزی‌خود-کشی کرد. تأثیراودرپیدایش سوررئالیسم‌وخاصه‌درشخص آندره‌برتون انکار ناپذیراست.

در۱۹۱۷، **پیرروردی**، یکی از پیشروان سور رئالیسم، مجلهٔ

« شمال جنوبی Nord-Sud» را تأسیس کرد و آپولینر وماکس ژاکوب ولوئی آراگون با آن همکاری نمودند. ولی خاصه درمجلهٔ«ادبیات»- که درواقع «ضدادبیات» بود- مسائل اساسی سوررئالیسم بررسی می‌شد.

ازهمان نخستین شمارهٔ این مجله، آندره برتون وفیلیپ سوپو ولوئی آراگون اقتراحی رامطرح کردند بدین‌مضمون: «چرامی نویسید؟»و بدینوسیله‌می‌خواستند نشان بدهند که طرح وشرح عقاید گوناگون در نوشته چندان مهم نیست زیرا مسائل مهم تری مانند « مفهوم زندگی انسانی» هنوزحل نشده‌است، وچون نوشتن به‌قصد انتفاع شخصی انجام می گیرد بنابراین ارزشی برآن مترتب نیست.

این تحقیرهنر ونفی خرد که باجستجوی «مطلق» درآمیخته‌است درامریکانیز به‌چشم می‌خورد. در۱۹۱۲ **مارسل دوشان** Duchamp کارافراط رابدانجا کشید که‌حتی اشیاء ساخته‌شده، مانندچوب‌لباس وچرخ گاری، رابه‌عنوان کارشخصی وهنری امضاء می کرد وبه دیگران هدیه‌می‌داد.

«دادائیسم»نتیجهٔ حالت روحی افرادی‌بود که براثرانهدام جهان وآدمیان به نومیدی رو کرده بودند وبه هیچ‌امرثابت وپایداری‌اعتقاد نداشتند. پیروان‌این‌مکتب، خلجان وعدم‌تعادل ناشی‌ازجنگ‌راعمیقانه احساس‌می کردند وغایت فعالیتشان یافتن«دستورزندگی»بود. نه‌تنها آثار بلکه رفتارشان نیز بااصول «دادا» تطبیق‌می کرد. زندگی آنان‌عصیان مداومی‌بود برضدهنرواخلاق وجامعه. دادائیسم، چنانکه گفتیم، جزنفی خودکاری‌نمی‌توانست کرد، ولی‌پس‌از اینکه اذهان‌را از قید موهومات کهن رهائی بخشید به نهضت مثبت سوررئالیسم منتهی‌شد.

آغاز سوررئالیسم

پس از آنکه دادائیسم با آن وضع فضاحت بار از میان رفت، گردانندگان آن در سال ۱۹۲۱ به دور **آندره برتون** که خود نیز زمانی جزو دادائیست‌ها بود گرد آمدند وطرح مکتب جدیدی را ریختند. جستجوی علمی ودقیق «واقعیت برتر» جایگزین فضاحت وعصیان بی رویه شد. آندره برتون به کمك **لوئی آراگون** و **پل الوار** و **فیلیپ سوپو** و **روبر دسنو** و **بنژامن پره** و چندتن ازشاعران و نویسندگان دیگر به کشف دنیای لایشعر وضمیر پنهان پرداختند. مکتب سوررئالیسم بطوررسمی در سال ۱۹۲۲ تشکیل شد.

کلمهٔ «سوررئالیسم» را نخستین بار **گیوم آپولینر** در تسمیهٔ یکی از نمایشنامه‌های خود بنام «Les Mamelles de Tirésias» (۱۹۱۶) بکاربرده و آنرا «درام سوررئالیست» خوانده بود. ولی البته منظوراوازین لفظ بنا-نهادن مکتب جدیدی که اکنون به بحث در بارهٔ آن پرداخته‌ایم نبود، بلکه با این کلمه می‌خواست یك نوع شعرخیالی و تفننی بی‌سابقه‌ای را بیان کند. آندره برتون وفیلیپ سوپواین تعبیررا از آپولینر گرفتندولی نه باین منظور که از شیوهٔ او تقلید کنند، بلکه غرضشان ازین کلمه همان فعالیت درونی ومغزی رؤیا مانندی است که زمانی **ژرار دونروال** آنرا «مافوق طبیعت» (سوپرناتورالیسم = Supernaturalisme) می‌نامید.

ظهورسوررئالیسم مصادف بادوره‌ای است که نظریات **سیگموند فروید**، پزشك روانشناس اتریشی، دربارهٔ «ضمیرپنهان» و «رؤیا» و «واپس‌زدگی» افکارمتجسس را به خود مشغول داشته بود. آندره برتون ولوئی آراگون، که هردوپزشك امراض روانی بودند، ازتحقیقات فرویدالهام گرفتند و پایهٔ مکتب جدید خود را بر فعالیت «ضمیرپنهان Inconscience» بنانهادند.

درهمان سال ۱۹۲۱ نخستین کتاب سوررئالیستی باعنوان «میدانهای مغناطیسی» بقلم آندره برتون وفیلیپ سوپو منتشر گشت. از ۱۹۲۲ تا ۱۹۲۴ تحقیقات جدید این دوتن دربارهٔ «طبیعت برتر» و «ضمیر پنهان» مرتباً در مجلهٔ «ادبیات» به‌چاپ می‌رسید. بزودی چندین شاعر و نویسندهٔ دیگر نیز، از جمله **آنتونن آرتو** Antonin Artaud و **ماکسیم الکساندر** M. Alexandre و **پیر ناویل** P. Naville، به‌آنان پیوستند.

ولی آندره برتون دست به «تصفیهٔ» دامنه‌داری زد و پیروان و مریدانی را که تشنهٔ شهرت ادبی وسیاسی بودند ازجمع خود بیرون کرد، زیرا عقیده‌داشت که فعالیت سوررئالیستی در نفس امر باید از «هرچه رنگ تعلق پذیرد» آزادباشد. به‌قول خودش «کسانی را که به‌عللی، کم و بیش آشکار، استحقاق این آزادی را نداشته‌اند» نفی بلد کرد. بدین‌ترتیب **ژان کوکتو** و **ژان پولان** Paulhan و **رمون رادیگه** Radiguet و **ژول رومن** و **آندره سالمون** و **پل والری**، به‌گناه آنکه فروش آخرین کتابهایشان ازحد متوسط بالاتر بوده‌است، کنار رفتند.[1]

درسال ۱۹۲۴ ناگهان فعالیت و آوازهٔ سوررئالیستها به‌اوج قدرت خود رسید: در یکی از خیابانهای بزرگ پاریس مرکزی بنام «دفتر تحقیقات سوررئالیستی» افتتاح شد و «نخستین بیانیهٔ سوررئالیسم» بقلم آندره برتون و نخستین شمارهٔ مجلهٔ «انقلاب سوررئالیستی»، که مهمترین نشریهٔ این گروه است، به‌مدیریت پیر ناویل و بنژامن پره منتشر گردید. مطالب این مجله،

۱ـ چندی بعد، یکی دیگر از افراد سوررئالیست بنام کریکو Chirico و سپس در سال ۱۹۳۶ سالوادور دالی Salvador Dali، نقاش معروف اسپانیائی، به‌علت آنکه هردو به‌فاشیسم رو کرده بودند، و ژوزف دلتی Delteil چون به مذهب کاتولیک گرویده بود، از «حزب» اخراج شدند.

که تاسال ۱۹۲۹ چاپ میشد، شامل همهٔ عقاید خاص این مکتب جدید بود. درهمین مجله است که گزارشهائی دربارهٔ «رؤیا» و نخستین نمونه‌های «نگارش خودبخود» وپاسخ‌های مربوط به‌اقتراحی دربارهٔ «خود کشی» و «عشق» وهمچنین حملاتی برضد آناتول فرانس وپل کلودل منتشر میشد.

دربحبوحهٔ جنگ وانقلاب مراکش[1]، سوررئالیست‌ها جانب کمونیستها راگرفتند وبراثر آن، فریاد اعتراض ازهمه سوبرخاست. ولی آندره برتون خاصه به «تروتسکی» نظرداشت وبه‌قول خودش هواخواه «کمونیستهای بشردوست» بود. بااینحال، هرگزعضویت کامل حزب کمونیست رانپذیرفت. می گفت که‌هنرمند به استقلال کامل خودآنچنان نیاز دارد که هرگز نمی‌تواندعقاید گروه‌خاصی‌را بطور دربست‌قبول کند. بدینجهت درسال ۱۹۲۵ آندره برتون وپیر ناویل، پس‌ازمشاجرهٔ قلمی‌شدیدی که درمجلهٔ «انقلاب سوررئالیستی» درگرفت، ازیکدیگر جدا شدند وپیر ناویل به حزب کمونیست روکرد زیراعقیده داشت که زندگی‌روانی‌وطرزتفکر هرکس وابسته به مقتضیات اجتماعی اوست.

گفتیم که «نخستین بیانیهٔ‌سوررئالیسم» درسال ۱۹۲۴

بیانیهٔ سوررئالیسم بوسیلهٔ آندره برتون‌نوشته ومنتشرشد. برتون‌در این بیانیه مکتب سور رئالیسم را اینطورتعریف

۱ــ درآغازقرن بیستم ، نیروهای فرانسه واسپانیا ، به‌بهانهٔ خاموش کردن انقلابات داخلی، به مراکش حمله کردند ودرسال ۱۹۱۲این کشور رابه دومنطقهٔ تحت‌الحمایهٔ فرانسه واسپانیا درآوردند. ولی درسال ۱۹۲۴ یکی از رؤسای قبائل محلی‌مراکش بنام‌عبدالکریم دربرابرلشگریان بیگانه قیام کرد وتا سال ۱۹۲۶ دلیرانه جنگید وعاقبت ، براثرفقد نیروی کافی، تسلیم فرانسویان شد وقیام مراکش به‌شدیدترین‌وجه منکوب گردید .

می کند: «سوررئالیسم خودکاری مغزی است که می خواهد، یا بوسیلهٔ زبان یا بوسیلهٔ قلم و یا بهر وسیلهٔ دیگر، جریان واقعی عمل تفکر را بیان کند. سوررئالیسم تقریر و تثبیت تفکر است بدون تحکم عقل و خارج از هر گونه تقید به قوانین زیبا شناسی و اصول اخلاقی.»

سوررئالیست‌ها برای برانگیختن و بیرون آوردن این «واقعیت جامع» که در اعماق «ضمیر پنهان» مدفون شده است چندین وسیلهٔ عملی پیشنهاد میکنند. ساده‌ترین این وسائل «نگارش خود بخود» است: یعنی نویسنده، پس از آنکه ذهن خود را در حال نیمه‌هشیاری رؤیامانندی قرار داد، عنان فکر را بدست قلم می‌سپارد تا بهر کجا که میلش کشید جولان کند. برای این منظور آندره برتون در «نخستین بیانیهٔ سوررئالیسم» دستور ذیل را به نویسندگان میدهد:

«در نقطه‌ای بنشینید که کاملا برای تمرکز افکارتان مساعد باشد آنگاه کاغذ و قلم بدست بگیرید. خود را به حالت تأثرپذیری در آورید. درباره هنرهای خودتان و هنرهائی که دیگران دارند فکر نکنید و آنها را بباد فراموشی بسپارید. پیش خود تکرار کنید که ادبیات یکی از راههای خطرناکی است که آدمی را به همه جا می کشاند. بی آنکه پیشاپیش موضوعی را در نظر داشته باشید به سرعت شروع به نوشتن کنید. بدون درنگ و باچنان شتابی بنویسید که فرصت بازخواندن آنچه را که نوشته‌اید نداشته باشید جملهٔ اول بخودی خود می آید و بدنبال آن جملات دیگری که با ذهن هشیار رابطه‌ای ندارند بلکه در اعماق ضمیر پنهان درهم فشرده و مدفون شده‌اند و فقط انتظار لحظه‌ای را می کشند که در عالم خارج تجلی کنند، پشت سرهم و بطور خودکار روی کاغذ خواهند آمد.»

معلوم است که در چنین نوشته‌ای احتیاج به نقطه گذاری نیست. حتی استعمال آن مضر است زیرا در راه جریان درونی و فکری نویسنده ایجاد مانع میکند. اگر تصادفاً دچار اشکال و تردید شدید و کلمه‌ای بنظرتان مشکوك آمد بدنبال آن کلمه یك حرف تصادفی مثلا حرف I را پشت سرهم تکرار کنید. کلمه‌ای که باید بطور خودکار بدنبال آن بیاید عاقبت از راه می‌رسد و بدینطریق نثر یا شعرتان ادامه و پایان می‌یابد.»

وسائل دیگری نیز در دسترس نویسندهٔ سوررئالیست هست که آماده و مهیا در طبیعت وجود دارد. مثلا «رؤیا» که تجلی و تظاهر ضمیر پنهان است، بهترین وسیلهٔ شناسائی و معرفت بشمار میرود بشرط آنکه پس از بیدار شدن بتوان آنرا در ذهن دوباره زنده کرد. (مجلهٔ «انقلاب سوررئالیستی»، مدت پنج سال، بیشتر صفحات خود را به شرح رؤیاهای باز گوشده اختصاص داد.) همچنین امراض روانی، خاصه امراضی که هذیانهای ذهن را برمی‌انگیزد و بدین طریق مطالب باصطلاح منطقی را با مطالبی که از چند اندیشهٔ ثابت جنون آمیز ناشی شده است درهم می‌آمیزند و واقعیت جدیدی خلق می‌کنند، وسیلهٔ دیگری است که خود طبیعت در اختیار نویسندگان سوررئالیست گذاشته است.

در سال ۱۹۲۹، آندره برتون «دومین بیانیه سوررئالیسم» را منتشر کرد و وضع سیاسی این مسلك را روشن و مشخص نمود و این دعوی را اقامه کرد که سوررئالیسم، در پایه و بنیاد، با شیوه‌های کنونی زیباشناسی تباین دارد، زیرا پژوهندهٔ سوررئالیست چون عمیقانه در زندگی روانی اشخاص فرو رود همه چیز را در آنجا آشفته و مبهم و مغشوش می‌بیند و بنابراین در نظر او ارزشها و روابط میان امور، مفهوم عادی خود را از دست می‌دهند.

«نقطهٔ معینی در ذهن هست که از آن نقطه ببعد، مرگ و زندگی، حقیقت و مجاز، واقعیت و خیال، گذشته و آینده، فراز و نشیب، تناقص خود را از دست می‌دهند. محرك فعالیت سوررئالیسم امید به تشخیص و تعیین این نقطه است.»

سوررئالیست‌ها بدین طریق روشی برای کاوش در اعماق مخفی «من» ابداع می‌کنند و آنرا وسیلهٔ حقیقی «معرفت» می‌دانند. این معرفت عبارت از چیست؟ پاسخی که از بیانیهٔ سوررئالیسم و آثار سوررئالیست‌ها برمی‌آید اینست که منظور از معرفت، خراب کردن دیواریست که میان جنون و عقل حایل شده است.

اصول سوررئالیسم

سوررئالیسم مسلک پر توقعی است که فقط عضویت دربست و پیروی کامل را می‌پذیرد. این مسلک دارای چندین فلسفهٔ خاص است: ۱- فلسفهٔ علمی که همان «روانکاوی» فروید است؛ ۲- فلسفهٔ اخلاقی که با هرگونه قرارداد و مواضعه مخالف است؛ ۳- فلسفهٔ اجتماعی که می‌خواهد با ایجاد «انقلاب سوررئالیستی» بشریت را آزاد کند. و برای حصول این مقاصد روشهائی پیشنهاد می‌کند که در ذیل به شرح خلاصهٔ آن می‌پردازیم:

۱- هزل. در نظر کسی که آرزوی وصول به «بینهایت» را دارد مشاهدهٔ حقارت و پوچی دنیائی که زندگی آدمی در آن می‌گذرد، جز ریشخند و طنز احساس دیگری برنمی‌انگیزد. پیش از آنکه راه تازه‌ای نشان دهیم باید نخست دست به تخریب این جهان فاسد بزنیم، و ریشخند برای تکان دادن یوغ سالوس و ریا بهترین سلاح است. برای رهائی از قیود و موانع اجتماعی آیا توانائی پناه بردن به نیشخندهای طنزآمیز امتیاز بزرگی محسوب

نمی‌شود؟ ازین رهگذر، سوررئالیست‌ها وارد مغاکهای ضمیر پنهان می‌شوند. کسی که بدین سلاح مجهز شود می‌تواند زندگی را مانند تماشاچی نگاه کند. در برابر او — همچنانکه در خیمه‌شب بازی — لعبتکانی در رفت و آمدند که سیر و سلوک و رفتار و اخلاقشان به جامهٔ عاریتی و دروغین وقار باطل و تظاهر فریبنده آراسته شده است. زندگی واقعی، برای کسی که بتواند آنرا با بی‌اعتنائی ولاقیدی بنگرد، ظاهر موقر و جنبهٔ جدی خودرا ازدست می‌دهد و موضوع خنده ومضحکه می‌شود. بنابراین، هزل وطنز مستلزم قطع علایق از واقعیت خارجی است، رصدخانهٔ مردی است که غوغای جهان را ازروی بالکن خود تماشامی کند.

ولی یافتن جنبه‌های مضحک زندگی وتمسخر قراردادهای اجتماعی قهراً موجب طغیان بر ضد نظام موجود می‌شود. پس از کاوشهای «فروید» در ضمیر پنهان، مسلم شده است که هزل جز صورت دگرگون شدهٔ روح سرکش وطاغی وامتناع ازقبول خرافات وموهومات اجتماعی چیز دیگری نیست: خنده سرپوش نومیدیست فروید، بعنوان مثال گفتهٔ مرد محکومی را نقل می‌کند که روز اول بهار اورا بسوی اعدام می‌بردند، چون به‌پای چوبهٔ دار رسید فریاد زد: «سالی که نکوست از بهارش پیداست!»

هزل نیروی مارا که براثر فشار درد و رنج مصرف شده است نگهداری وتقویت می‌کند وبدینجهت «ارزش متعالی» دارد، زیرا قادر است که مارا رهائی دهد و تعالی بخشد. بدینجهت، مرد پژوهنده باید خود را از اشیاء جدا کند و آنهارا نه ازنظر شخصی بلکه بخودی خود و فی‌نفسه — یعنی آنگونه که هستند — بنگرد. آنگاه مشاهده خواهد کرد که اشیاء وامور، صورمختلف ومفاهیم گوناگون دارند وهمین دلیل است بر آنکه پایه و اساس آنها — بخلاف تصور عموم — برمبنای محکمی استوار نیست.

ولی سوررئالیست‌ها از این مرحلهٔ انفصال و انفکاك ظواهر اشیاء، که اگزیستانسیالیست‌ها را تا مفهوم نیستی مطلق می‌برد، اصول تازه‌ای برای زیباشناسی وضع می کنند. یکی از نویسندگان سوررئالیست می گوید: «زیبا می‌تواند از تلاقی یك چرخ خیاطی و یك چتر در روی میز تشریح بوجود آید. زیرا یك شیئی ساخته و آماده که غایت استفاده‌اش گوئی بطور قطعی و همیشگی معین و مشخص گردیده است (چتر) چون در برابر شیئی دیگری قرار گیرد که غایت استفاده‌اش با شیئی قبلی اختلاف و فاصلهٔ بسیار دارد و این تقابل بظاهر پوچ و مضحك و بی معنی می نماید (چرخ خیاطی) و در مکانی باشد که هر دو احساس غربت و بیگانگی کنند (روی میز تشریح) بر اثر این اتفاق، فایدهٔ وجودی و «هویت» خود را از دست می دهد و در نتیجه جنبهٔ مطلق دروغین او، به‌سبب دخالت یك امر نسبی، مبدل به «مطلق» تازه‌ای می شود که هم حقیقی است و هم شاعرانه.» از این رو حال مجسمه‌ای که در گودالی افتاده باشد با حال همین مجسمه هنگامی که بر پایهٔ خود در میدان عمومی شهر نصب شده است تفاوت ارزش بسیار دارد. همچنین دستی که از بازو جدا شده است تغییر مفهوم می دهد.

به‌عقیدهٔ آراگون، مفهوم مجازی و اعتباری و بهت انگیز به اشیاء و امور دادن، بهیچوجه بازی کودکانه‌ای نیست. این کار تحصیل شیوهٔ فلسفی خاصی است که دو جنبه دارد، جنبهٔ منفی و جنبهٔ مثبت: نخست باید واقعیت را منهدم کرد تا از میان آن، واقعیت تازه‌ای سر بر آورد که واقعیت نخستین پوستهٔ ظاهری و خارجی آن بوده است.

بنا بر این هزل به آدمی اجازه می دهد که روابط مألوف و پیوندهای قراردادی میان اشیاء و قضایا و الفاظ را درهم شکنند و از دریچهٔ دیگری دنیا را بنگرد. هزل باید بر ضد هر گونه بوقلمون صفتی و دستور «خواهی نشوی

رسواهم رنگ جماعت شو» بکار بیفتد و میان امور که به حکم عادت والفت
ازهم دور افتاده اند نزدیکی و رابطهٔ «غیر منطقی» برقرار کند و در نتیجه آدمی را
به درك «واقعیت برتر» برساند .

۲ـ جهان شگفت .سوررئالیسم، به سبب انتقاد از واقعیت، با جنبش
تازه ای که در قلمرو علم پدید آمده همگام وهمصدا می شود ومی خواهد
بنیاد جبر منطقی وقانون علیت را ویران کند .

هر کس وارد جهانی شود که در آن، «ضحك» و«راز» جنبه «غرابت»
خود را ازدست داده اند، مانند **پل الوار** درمی یابد که «همه چیز با همه چیز
قابل قیاس وتشبیه است، همه چیز انعکاس ودلیل وشباهت وتضاد وتحول و
حدوث خود را در همه جا می یابد. واین دگر گونی وتکون حد وحصر ندارد»
تصور این «تطابق همه جانبه» پژوهندهٔ سوررئالیست را وا می دارد که همیشه
وهمه جا در زندگی روزمره ودر هر جریان عادی، عامل خرق عادت را جستجو
کند وامور غریب ومافوق طبیعی را آشنا ودر دسترس بشر بداند .

درین دنیای وهم آمیز، عجیب ترین حوادث، عادی و طبیعی جلوه
می کند؛ روح نقاد از کار می ماند؛ فشار ومضیقه ازمیان می رود: واین دنیای
سحر آمیز قلمرو «واقعیت برتر» است. به گفتهٔ لوئی آراگون «در ورای دنیای
واقع، روابط دیگری هست که ذهن بیدار می تواند درك کند، واهمیت وارزش
این روابط از واقعیت خارجی کمتر نیست مانند: اتفاق، پندار، توهم، خیال،
رؤیا. این انواع گوناگون ومتنوع، باصطلاح منطق، در یك «جنس قریب»
تجمع وتجانس می یابند.»

خود آراگون در کتاب «دهقان پاریسی» هاله ای را که اشیاء عادی و
معمولی را در بر گرفته وآدمی را وارد «خرق عادت» می کند نشان می دهد.
در زیر قلم سحر آمیز او کوچه ها ودکانها تغییر شکل می یابند ونویسنده

قفلهائی را که بر در «بینهایت» بسته شده‌می گشاید. گوئی غرابت محله‌ها وخانه‌ها روی‌دوم سکهٔ واقعیت است. البته‌رویهٔ ظاهر این سکه چون جنبهٔ قشری وعینی دارد آسان یاب‌تر است.

قابلیت درك این «جهان شگفت» موهبت فرا و گرانبهائی است که باید درحفظ ونگهداری آن کوشید، زیرا «هر مردی که درطریق زندگی پیش می‌رود وراه‌رادم بدم هموارتر واستوارتر می‌بیند، هر مردی که باسهولت روز افزونی درراه کسب عادات جهان پیش می‌رود وتدریجاً ذوق درك امور غیر عادی ونا آشنارا ازسر خودوا می کند» بزودی این موهبت راازدست می‌دهد.

بنابراین سوررئالیست‌ها ازدنیای واقع دورمی‌شوند تادرجهان اوهام واشباح نفوذ کنند «زیرافقط درجوار این عالم وهم آسا، عقل نارسای بشر سلطهٔ خودرا ازدست‌می‌دهد وآدمی‌می‌تواند عمیق‌ترین هیجان هستی را درك وبیان کند».

پس هر کجا که قوهٔ تخیل، بدون قیدوبند روح نقادوذهن خرده گیر آزادنه تجلی کند، واقعیت برتررخ می نماید. یکی ازنویسندگان سور رئالیست می گوید: «چون جهان شگفت رفته‌رفته‌ازقیدموانع آزادشود، جنبهٔ بهت انگیز «واقعیت ذاتی وفی نفسه» رابه‌خودمی گیرد... اعجاز جهان شگفت دراینست که به‌ساده‌ترین وجه باامور عادی وروزمره مخلوط ومشتبه می‌شود.» وبه‌قول آندره برتون «رازسوررئالیسم دراینست که‌مامی‌دانیم چیز دیگری درپشت ظواهر امورپنهان است.»

۳ـ رؤیا. ژرار دونروال که پیشرو واقعی سوررئالیسم است (زیرا با وضع کلمهٔ «سوپرناتورالیسم» نزدیك‌ترین شیوه به‌سوررئالیسم راپیدا کرد، چنانکه آندره برتون‌می گوید: «روح سوررئالیسم درنروال حلول کرده بود.») درهمهٔ آثارش اظهارمی‌دارد که‌واقعیت خیال کم ازعالم بیداری نیست. به‌عقیدهٔ

او، رؤیا به آدمی اجازه می‌دهد که در خود نفوذ کند و به «معرفت عالی» دست یابد. این پژوهش علمی، یعنی یادآوردن و تحلیل کردن فعالیت خودبخود ذهن انسانی، روش کار سوررئالیسم است.

چون ذهن به حال خود گذاشته شود در دنیای اوهام و اشباح، که موجودات و اشیاء آن حالات نامترقب دارند و به رنگهای رؤیائی آراسته‌اند، بکار می‌افتد این دنیا، همانگونه که «برگسن» گفته بود، در نقطهٔ مقابل و مخالف واقعیت عملی قرار دارد چون محرك اعمال ما، در دنیای واقع، سودآنی است، ناچار اموری را انتخاب و درك می کنیم که متضمن فایده‌ای باشند. ولی اگر از این جهان جدا شویم و چشم فرو بندیم آنگاه وارد آفاق دیگری می‌شویم که از صور ذهنی و خاطرات «سرکوفته» ترکیب یافته است و ما را از حیطهٔ حکمرانی هرگونه منطق و استدلال بیرون می برد. در نظر «فروید» چنین دنیائی مظهر و تمثیل امیال ناخودآگاه و تمایلات ناگفته ماست، و آدمی با تجزیه و تحلیل آن می‌تواند تا حد شناسائی کامل خویشتن برسد. بدینطریق، پیروان فروید این دنیای پرغنای درونی را به کنار می نهند و آنرا وسیلهٔ تحصیل شیوهٔ بهتر زندگی و کسب موفقیت در جهان واقع می دانند. حال آنکه این کار، در نظر سوررئالیست‌ها، جز مصدوم و ناقص کردن «هستی کامل» چیز دیگری نیست.

حال که اهمیت زندگی خواب دست کمی از زندگی بیداری ندارد چرا الهامات و مکاشفات آنرا ندیده بگیریم؟ آندره برتون می گوید: «رؤیای دیشب من شاید دنبالهٔ رؤیای پریشب باشد ولی آیا امشب هم این رؤیا با همان قوت و قدرت شبهای پیش ادامه خواهد یافت؟» چون حافظه فقط تکه پاره‌هائی از خواب دوشین را در خود نگه می دارد و جامعیت آنرا درهم می شکند، شاید عالم بیداری در واقع جز نمود و سایهٔ این «زندگی ثانوی» چیز دیگری نباشد. شاید «پدیدهٔ واقعیت» از تلاقی اشعهٔ خواب و بیداری حادث شده باشد.

عشق از کجا ناشی می‌شود؟ چرا کسی دل به دیگری می‌بندد؟ شاید آنچه در دیدهٔ معشوق می‌بینیم درست همان «لطیفهٔ نهانی» باشد که ما را به عالم رؤیای از دست رفته می‌پیوندد. «سالوادور دالی» در کتاب «زن نامرئی» می‌نویسد: «روز را ناخودآگاه به‌جستجوی صور از دست رفتهٔ رؤیا می‌گذرانیم، وازینروست که چون صورت رؤیائی خود را می‌یابیم گمان می‌بریم که ازپیش آنرا می‌شناخته‌ایم و می‌گوئیم که فقط از نظارهٔ آن غرق رؤیا می‌شویم.»

بنابراین، رؤیا که مظهر دنیای «مغفول» و «سرکوفته» و قلمرو واقعیت برتر است آیا، به‌قول آندره برتون، نمی‌تواند که برای حل مسائل اساسی زندگی بکار رود؟

در عالم رؤیا همه چیز سهل و ساده می‌نماید. همه چیز طبیعی جلوه می‌کند؛ مشکل اضطراب آور «امکان» مطرح نمی‌شود. ذهن پذیرا در برابر عجیب‌ترین حوادث، تصور تضاد نمی‌کند، مگر در بیداری، آنهم به‌فرمان منطق محدود و نارسای ما. شاید «عالم واقع» جزء کوچك رازی باشد که در آن غوطه‌ور بوده‌ایم، وخواب و بیداری هردو جلوهٔ این «راز بزرگ» باشند.

ولی اشتباه نشود! منظور سوررئالیست‌ها این نیست که‌مانند **پاسکال** بگویند: «از کجا معلوم که این نیمهٔ دیگر زندگی، که تصور می‌کنیم بیداریم، خواب دیگری نباشد که مختصر تفاوتی با خواب نخستین دارد، و آنوقت که‌تصور می‌کنیم خوابیده‌ایم درواقع بیدار شده‌ایم؟» این احتیاج که دستاویز فیلسوفان شکاك قرار گرفته‌تا واقعیت جهان زندگی را رد کنند، درنظر سوررئالیست‌ها فاقد ارزش و اعتبار است مگر اینکه به‌قول

آندره برتون «هنگام خواب تصور کنیم که بیداریم وهنگام بیداری تصور کنیم که خوابیم». مقایسهٔ «نمودهای خواب» با « نمودهای بیداری » نشان می‌دهد که این‌دو، زندگی‌رامیان خودتقسیم کرده‌اند ، وواقعیت این ازواقعیت آن کمتر نیست.

رؤیا ، مانند تفکر، یکی ازوسایل معرفت است، وبا قبول این عنوان بایدآنرا تجزیه وتحلیل کرد. رؤیا تفنن روح نیست بلکه‌یکی‌از فعالیت‌های الهام بخش ذهن‌است ، وازین لحاظ سوررئالیسم به فلسفهٔ هندی نزدیك‌می‌شود. چنانکه در کتاب‌دینی «ودانتا» سه‌حالت بیداری ورؤیا وخواب عمیق‌جداگانه موردبررسی قرار گرفته وهرسه ازوجوه تجلی هستی‌بشمار رفته‌اند .

فلسفهٔ غرب با طرد اموری که ازحیطهٔ تعقل‌بیرون‌است معرفت انسان وشناخت‌جهان رامحدودمی کند. ابتکارسور رئالیسم دراینست که ارزش‌رؤیا را نشان داده واهمیت آن را،هم‌ازنظر روانشناسی وهم‌ازنظر فلسفهٔ‌مابعدالطبیعه، دست کم به‌اندازهٔ بیداری‌دانسته‌است .

۴ـ دیوانگی . گسیختگی و پریشانی وغرابت رؤیاها آدمی را به‌یادخیالبافی‌دیوانگان‌می‌اندازد: دنیای‌دیوانگی‌زمینهٔ‌مطالعهٔ گرانبهائی است برای‌معرفت نفس انسانی. دیوانگان چون از واقعیت برونی رو گردانده‌اند، به‌عقیدهٔ‌فروید ، «دربارهٔ واقعیت درونی‌بیش‌ازفرزانگان آگاهی دارند ومی‌توانند اموری را برما آشکار کنند که بدون وجود آنان همیشه لاینحل می‌ماند .»

تخیل، درعالم دیوانگان، حاکم‌مطلق العنان‌است. ذهن‌آنان‌در میان امورمتضاد ونامربوط به‌چابکی وسرخوشی‌سیرمی کند . رشته‌های تفکرذهنی‌آنان فقط درنظر مردم عادی گسیخته ومغشوش‌است . زیرا

دیوانگان عادت زندگی روزمره را ازدست داده‌اند ، ولی دنیای آنان قطعیت وایقان دنیای‌مارا دارد. بررسی هذیانات آنان افق معرفت را می گشایدومارا ازواقعیت عملی ومحدود دورمی‌سازد. این موجودات، که اجتماع آنان‌را به‌اتهام سرپیچی ازآداب ورسوم طرد کرده‌است، در عالم‌وهم‌ورؤیا واقناع‌خواهش‌نفس بسرمی‌برند ولی‌مطالعه درضمیر آنان که ازقیدسلطهٔ عقل آزادشده ودرنتیجه‌همه‌کاردرآنجا جایزاست، عوالم تازه‌ای بروی‌ما می گشاید .

پیش‌ازاین گفتیم که منظورسوررئالیست‌ها خراب کردن‌دیواریست که‌میان‌جنون وعقل‌حایل‌شده است .آثار آندره برتون و فیلیپ سوپو بهترین‌راه نیل‌بدین‌مقصود رابدست‌می‌دهد. خاصه‌آندره برتون‌دررمان معروف خود « ناجاNadja » (۱۹۲۸) همین‌مسأله رامطرح‌می کند:

«ناجا» زن‌جوانی‌است بانگاهی‌سحرآمیز که قهرمان داستان‌بار اول دریکی ازخیابانهای پاریس با اوبرخوردمی کند. باردیگر اورا در کوچه‌ای می‌بیند وباز رد اورا گم می کند . چندباردیگرنیز، چنانکه گوئی سرنوشت برخوردآنها را ازپیش دقیقاً تنظیم کرده است ، اورا می‌بیند. سپس بااو آشنامی‌شود وآن‌زن افکار ورؤیاهای، اورامی‌خواند ، برایش پیش‌بینی‌هائی می کند که به حقیقت می‌پیوندد واورا باخود به دنیای‌اسرارآمیز«برخوردهای‌ناگهانی‌وتلاقی‌های‌حیرت‌انگیز»می کشد. با همهٔ مقاومت وپایداریهای خویش، عاقبت براثرنفوذآن‌زن، حوادث واتفاقات ناممکن‌رامی‌پذیرد ودرمسلمات یقینی‌و حتمی شك می کند . بزودی دربرابراودچار وحشت وهراس‌مقدسی می‌شود . ولی«ناجا» در ورطهٔ دنیای درونی‌خویش فرومی‌رود ودرنظردیگران دیوانه‌می‌شود و اورا به‌تیمارستان می کشانند . دراینجاست که نویسنده مسألهٔ جنون‌را

مطرح می کند ومی پرسد که واقعاً دیوانگی چیست؟ که‌می‌تواندسرحد میان جنون و«عدم‌جنون» را مشخص کند؟ آیانمی‌توان گفت که«ناجا» به سرچشمهٔ «معرفت حقیقی» دست‌داشته‌است؟

عدم توجه دیوانگان نسبت‌به‌انتقاداتی که بر آنان‌وارد می کنیم این‌فرض را ایجادمی کند که دنیای‌خیال، قوت قلب ودلگرمی‌عظیمی به‌آنان بخشیده است. وچنان لذتی از هذیان ضمیرخود می برند که «اعتبارفردی وشخصی» آنرا به‌چیزی‌نمی گیرند. ازینرو، خیالبافی و توهم سرچشمه‌لذتهای‌ناچیز نیست: عمیق‌ترین کیف درونی‌ازآنجابهره می گیرد. یکی ازنویسندگان‌سوررئالیست که براثرافراط در«نگارش خودبخود» دچارپریشانی ذهن‌واغتشاش فکرشده بود وبه‌دستورپزشك می‌بایست این کارراترك کند به‌آندره برتون‌می‌نویسد: «درجواب‌طبیب گفتم که‌من روشهای روحی اضطراب‌آور ونومید کننده رابرروش‌های منطقی وصحیح هوش‌ترجیح می‌دهم.»

درواقع اگر کسی بدون رعایت شرایط عقل‌ازبادهٔ هذیان ذهن مست‌شود. خطرعظیمی اوراتهدید می کند که همیشه، به‌رضاورغبت، در چنگال‌خیال ودیوانگی گرفتاربماند. سوررئالیست‌هاچون‌راه مقاومت دربرابروسوسهٔ لذات‌جنون رامی‌دانند حتی تاسرحداختلال‌مشاعرپیش می‌روند. زیراهمیشه‌پیوندهای خودرا باعالم‌خارج‌حفظ می کنندوبدین سبب می‌توانند باتسلیم ورضادل دراختیاراین«ورزش‌ذهنی» بگذارند و حتی‌دردماغ خود ایجاد دیوانگی کنند وپس‌ازآن به‌حال‌عادی‌برگردند وسیلهٔاین برگشت همان‌نیروی‌هزل‌است که‌آنان راهمواره متوجه جنبهٔ مضحك جنون‌مفرط می کند. بنابراین، هزل‌نگهبان«تمامیت‌ذهن»است وازینرودرهمهٔشیوه‌های سوررئالیستی به‌چشم می‌خورد.

بدینطریق یکی از مقاصد سوررئالیسم «ایجاد حالتی نزدیک به اختلال مشاعر» است. یعنی ذهن باید خود را از چنگ امور موهوم و قراردادی آزاد کند تا «خودکاری مغز»، که توسن مکاشفه است، به سخن در آید. آندره برتون و پل الوار حتی ادعا می کنند که «آزمایش ایجاد بیماریهای روانی جای غزل و قصیده و حماسه و منظومه‌های بی‌سروته و دیگر انواع پوسیدهٔ ادبی را خواهد گرفت».

ابتکار اقدامات این شاعران در اینست که نیروی خودکار مغز را، از طرق تجربی، به تحرک واداشته و کار تفکر را از بار تحکم احتیاجات عملی و سود مادی آزاد کرده‌اند.

۵- اشیاء سور رئالیستی. اختلال مشاعر، مرزهای معرفت انسانی را عقب می‌زند و واقعیت خارجی را از ارزش و اعتبار می‌اندازد. ولی بسیاری از دیوانگان علاوه بر آنکه تسلیم توهمات ذهن خود نمی‌شوند بینش خاص خود را نیز بر اشیاءِ عالم خارج تحمیل می کنند و استعمال طبیعی این اشیاء را تغییر می‌دهند. شیوهٔ کار آنان شبیه کار سوررئالیست‌هائی است که، با توسل به هزل، رنگهای مضحك به اشیاء می‌زنند و واقعیت را می شکافند و ذهن را در دنیای واقعیت برتر به جولان می‌آورند؛ با این تفاوت که دیوانه در بینش خود متحجر شده است ولی پژوهندهٔ سوررئالیست، پس از تاخت و تاز در «منطقهٔ ممنوع»، به حال عادی خود باز می گردد.

امتیاز دیوانگی در همین است که نشان می‌دهد صور ذهنی با چه سیر و تحولی شکل خارجی می پذیرند و با واقعیت عینی می‌آمیزند. از اینرو «سالوادور دالی» می گوید: «سوررئالیسم دارای افزار درجه اولی است بصورت «روش جنون و انتقاد» که از نخستین گام توانسته است در نقاشی و شعر و سینما و ساختمان اشیاء زبدهٔ سوررئالیستی و مد روز و پیکرتراشی و تاریخ

هنر و حتی، اگر احتیاج افتد، درمورد تفسیر متون مقدس به‌کاررود.»
بعقیدهٔ او روش منفعل واثرپذیر پژوهندهٔ سوررئالیست بایدجای خود را به‌روشی فعال واثر گذار بسپارد تابتواند به«دنیای هذیان آمیزعدم تعقل عینی» جامهٔ عمل بپوشد وصورت مادی ببخشد. صوری که فقط جنبهٔ ذهنی وخیالی داشته باشند نمی‌توانند «امیال واصول تحقق خارجی ما» رااقناع کنند. پس باید صورتازه‌ای بارآورد که جنبهٔ عینی وواقعی داشته باشند. مانند آزمایش تحریك جنون (که درتخصص الوارو برتون بود) و نیز ساختمان اشیاء سوررئالیستی.

ازاینجاست که سالوادوردالی پیشنهادساختن «اتومبیل‌های غول آسا» رامی کند: اندازهٔ این اتومبیل‌ها سه بار بزرگ‌تر از حدمعمول وجنس آنها از گچ یاازسنگ باباقوری است ولی ریزه کاری اجزاء آن دست ظریف‌ترین ودقیق‌ترین و کوچك‌ترین ساعت دنیاراازپشت می‌بندد. آنگاه این اتومبیل‌ها را باید به‌جامهٔ زیرین زنان آراست ودر گوری نهاد وسطح گوررا با خاك یکسان کرد ویك ساعت دیواری نازك که‌ازکاه ساخته‌شده باشدبر فرازمزار نهادتامحل آن شناخته‌شود. این آلات عجیب وغریب تعریفی را که‌سالوادور دالی از«شیئی سوررئالیستی» کرده‌روشن می نماید: «شیئی سوررئالیستی شیئی است که کمترین کار مکانیکی را انجام‌دهد وبر توهمات وتجسماتی متکی باشد که ازتحقق اعمال ناخودآگاه ما به‌وجود آمده‌اند.»

آندره برتون، پس ازدیدن خوابی، به‌فکر ساختن این اشیاء، یعنی تحقق عینی امیال سر کوفته، افتاد. یك روزدر بازار «سن مالو» چشمش به کتاب عجیبی برخورد: «عطف» این کتاب ازمجسمهٔ چوبی جن بو دادهٔ کوتوله‌ای که‌ریش سفید آشوری وارش تانوك پایش می رسید درست‌شده بود.

قطر این مجسمه به اندازهٔ طبیعی بود و با اینحال مانع صفحه زدن نمی‌شد. ولی، شگفتا، اوراق کتاب به‌جای کاغذ از پشم زبر سیاه ساخته شده بود! بی‌درنگ کتاب را خرید، ولی چون از خواب بیدار شد و آنرا در بالین خود نیافت تصمیم گرفت اشیائی بسازد» که جز در عالم رؤیا دیده نمی‌شوند ونه سود مادی دارند ونه لذت معنوی، ولی شاید بتوانند به‌تخریب این زینت آلات هنری نفرت انگیز کمك نمایند و این موجودات و اشیاء عقلانی را از درجهٔ اعتبار ساقط کنند».

این قبیل اشیاء، بیش از شعر و نقاشی، مردم عادی‌را سر گردان و متحیر ساخته است. نمایشگاه آثار سوررئالیستی که در ۱۹۳۸ تشکیل شد تماشاچیان‌را از کورهٔ عقل و معرفت بدر کرد وعده‌ای را دچار هذیان و سرسام ساخت.

۶ - لاشهٔ خوشگوار. استفاده از همهٔ وسایلی که به کار قطع رابطه باذهن متحجرما بخورد و به ما اجازه دهد که ذخایر بیکران درون خود را بشماریم شایسته وسودمنداست. به‌هر حال باید در درون خود ایجاد خلاء کرد تا ضمیر پنهان بخودی خود زبان باز کند. همه کس به‌تنهائی می‌تواند به‌این گنجینه دست یابد واز آن استفادهٔ شخصی ببرد، همچنین می‌توان نیروهای ضمیر عدهٔ کثیری را یك جا بکار انداخت واستفادهٔ بیشتری برد.

این مقصود ازراه ساده‌ای که نامش را «کاغذبازی» گذاشته‌اند حاصل می‌شود: چند نفر گرد هم می‌نشینند ویك قطعه کوچك کاغذرا دست بدست می گردانند. هر کس بنوبت روی این صفحه کاغذ کلمه‌ای می نویسد یا خطی می کشد. عاقبت یك سلسله جملات عجیب وغریب ویا یك نقش غیرواقعی بدست می آید. نخستین نمونه این بازی که اکنون ارزش متون کهن را یافته

و نام خود را، به مناسبت دو کلمهٔ اول، به این شیوه کار داده جملهٔ ذیل است که از همین راه به دست آمد :

«لاشه خوشگوار، شراب تازه را خواهد نوشید.»

با این روش، که می تواند قوی ترین صور سوررئالیستی محض را ایجاد کند، جملات شگفت انگیزی نظیر اینها بیرون آمده است: «صدف سنگال، نان سه رنگ را خواهد خورد... بخار بالدار، پرندهٔ مقفل را اغوا کرده است.» همچنین نقشهای عجیبی، مانند انسان باسر خرچنگ، ایجاد شده است. پل الوار شرح شبهائی را می دهد «که با عشق و علاقه در کار آفرینش لاشه های خوشگوار صرف شده است. هر یك از ما می خواست جذبهٔ بیشتر، وحدت بیشتر، تهور بیشتری به این قطعه شعر دسته جمعی بدهد. هیچ تشویشی، هیچ یادی از فقر و ملال و عادت بر صفحهٔ ضمیر ما نمی گذشت. ما با صور ذهن قمار می زدیم ولی بازنده ای در میان نبود... اگر کسی از میان ما پرسشی می کرد، تشویش یا اطمینان خاطرش جز از دریافت پاسخ حاصل نمی شد. پرسش را روی صفحه کاغذ می نوشت و به کسی نشان نمی داد، در واقع مشکلش را پیش خود مطرح می کرد. و ناگهان کسی از میان جمع با یقین کامل و ضرس قاطع جواب او را می داد.»

پرسش و پاسخهائی که درین بازی بدست آمده، بعنوان مثال، چنین است :

ـ بهار چیست ؟

ـ چراغی که خورا کش کرم شب تاب است.

ـ ماه چیست ؟

ـ آبگینه فروش کشور عجایب.

ـ آیا سوررئالیسم در تشکیل و تخریب زندگی بیك اندازه اهمیت دارد ؟

ـ گلی است که در ترکیب آن جز گل به کار نرفته است .

پس «لاشهٔ خوشگوار» به آدمی توانائی می دهد که از چنگ واقعیت افسرده و محنت بار آزاد شود و تا اعماق جهان گسیختگی و شگرفی فرورود. کسانی که به این بازی تن در دهند می توانند از دست شخصیت قراردادی رهائی یابند و خودکاری مغز را به فعالیت وادارند .

۷ـ نگارش خود بخود. هدف این شیوه های گوناگون سوررئالیستی که شرح دادیم طرد آزمون تمدن است تا «انسان فی نفسه» با طبیعت بدوی اش ظهور کند و بتواند همه نیروهای روانی خود را باز یابد و براستی آزاد شود .

ضمیر پنهان که در حالات خواب و دیوانگی از قید نظارت «ذهن بیدار» آزاد شده است به خودی خود جلوه می نماید و «نگارش خود بخود» پیامهای اورا ثبت می کند. بدینگونه، آندره برتون در حالت میان خواب و بیداری قرار گرفت و آنرا کشف کرد . بطور ناخودآگاه جمله هائی در ذهنش تشکیل شد و این جمله ها را «عناصر درجه اول شعر» دانست. مدعی شد که چنین جمله هائی قطعیت و حتمیت استثنائی برای ذهن ایجاد می کند و مانند کلماتی است که در پشت صحنهٔ نمایش گفته می شود. در «نخستین بیانیهٔ سوررئالیسم» شرح می دهد که یك شب، پیش از خوابیدن، از شنیدن جمله عجیبی که با فعالیت بیداری اش ارتباطی نداشت تعجب کرد، جمله ای که مصرانه خود را «به پشت شیشهٔ پنجرهٔ ذهن» می زد. یك شب دیگر نیز رؤیای مشخص و روشنی به خواب او آمد و در بیداری پنداشت که حتماً آنرا در جائی به چشم دیده است.

بر اثر اینگونه تجارب شخصی به‌فکر افتاد که‌این حالت پذیرنده‌و «گیرنده» را بااراده درخود ایجاد کند وسیر خودبخود این تأثرات درونی را به‌روی کاغذ آورد. همانگونه که‌فروید بیماران روانی راوادار به گفتار ناخودآگاه می کرد، آندره برتون نیز تصمیم گرفت که‌درمورد شخص خوداین تجربه رابه‌عمل آوردوچنان به‌سرعت‌ضمیر پنهان رابه گفتن وادارد که ذهن نقاد نتواند در کارآن دخالت‌وقضاوت نمایدتا «فکر ناطق» بدون مانع ورادع به‌سخن درآید.

بدیهی است که برای فرورفتن دراین «حال بیخودی» بایداز دستورها و خواهشهای دنیای خارج دوری گزید. آندره برتون و فیلیپ سوپو بدینطریق ضمیر پنهان خودرا به گفتن واداشتندو به‌تقریر او کتاب «میدانهای مغناطیسی» را که «نخستین کاربرد این اکتشاف» بودنوشتند: هر فصل این کتاب دلیلی برای پایان خودنداشت جز اینکه‌روز بپایان رسیده‌بود و روز دیگر، کاردیگری (یعنی فصل تازه‌ای) شروع می‌شد، زیرامغز خودکار خود مختار فعالیت دیگری آغازمی کرد. این کتاب به‌مناسبت تشبیهات‌واستعارات جالب ونامنتظر وهزل آمیز شهرت بی‌مانندی کسب کرده است. اینك پاره‌ای ازین قبیل جملات: «زندان‌ما با کتابهای دلخواه ساخته‌شده‌است، ولی به‌سبب این‌همه‌بوهای عاشقانه که‌ما را به‌خواب‌می برد دیگر نمی‌توانیم فرار کنیم... همه کس‌می‌تواند ازین راهروخونین که گناهان‌ما به‌شکل تصاویر لذیذ درآن آویزان است بگذرد، با اینحال رنگ خاکستری بیش‌ازهر چیز درین‌تصاویر به‌چشم‌می خورد.»

آندره برتون‌دربارهٔ این‌روش‌می گوید: «برای‌شما که می‌نویسید، این‌عناصر درظاهر همانقدر بیگانه‌ونا آشنامی نماید که‌برای‌هر کس‌دیگر. بدین‌جهت‌ازنزدیك‌شدن به‌این‌عناصر پرهیزمی کنید.» یکی ازنوچه‌های

سوررئالیسم که تن به قضاداده واین روش رادرمورد خودبکاربرده شرح می‌دهد که‌احساسهای ناشناخته‌ای به‌تدریج روحش را احاطه کردودرمیان طوفان اصوات گرفتارشد وذهنش درجونا آشنائی بپروازدرآمد وصفحهٔ ضمیرش رنگ سپید گرفت وفکرش از روی کلمات گذشت و سرانجام توانست صنایع لفظی خاص سوررئالیسم رابه‌آسانی ایجاد کند. جدائی و گسیختگی ازدنیای خارج چنان شدیداست که‌اگر شخص دست‌ازنوشتن بازدارد گوئی ناگهان ازخواب‌عمیقی برمی‌جهد: «چشمهادیگربا اشیاء محیط تطبیق نمی کند ولرزه درپا می افتد».

به‌منظور درك‌وتثبیت فعالیت ضمیرپنهان، یك دوره «هیپنوتیسم» نیزشروع‌شد. هیپنوتیسم یکی ازرشته‌هائی بود که سوررئالیسم رابادنیای غرایب مربوط می‌ساخت. سوررئالیست‌ها می‌خواستند جوابهائی‌را که شخص درحالت‌خواب مغناطیسی‌می‌دهد یادداشت کنند وآن جوابها را باجمله‌هائی که درعالم بیداری ازراه «نگارش خودبخود» بدست‌آورده بودندبرابرنهند وروابطی را که میان آنها وجود دارد کشف کنند. مجلهٔ «ادبیات» نتیجهٔ‌این‌تجارب رامرتباً منتشرمی‌ساخت. **دسنو** و **کرول** Crevel و **پره** Péret ازنویسندگان سوررئالیست مورد آزمایش‌خواب مغناطیسی قرارگرفتندوبرتون والوارو **ارنست** Ernst نیزشهوداین‌تجربه‌هابودند ازسال۱۹۲۲ به‌بعد سخنرانیهای مهمی درباره هیپنوتیسم ایرادشد.

ولی آندره برتون‌عقیده دارد که‌نگارش‌خودبخود بایدهمیشه‌ودر همه‌حال دردسترس همه کس باشدوبنابراین باخواب‌مصنوعی‌ومغناطیسی منافات دارد، با اینحال‌تعریفی‌را که‌یکی ازدانشمندان درباره هیپنوتیسم کرده شامل‌می‌شود: « وسیلهٔ مسلم‌تسهیل جهش نیروهای‌روانی و خاصه

قریحهٔ هنری: نخست ازراه تمر کز ذهن در کاری که باید انجام گیرد، سپس بارهائی فرداز چنگ عوامل نهی کننده‌ای که جلو آدمی رامی گیرند و چنان روان اورا مغشوش می کنند که گاهی کاربروزاستعدادهای پنهان را بکلی متوقف می سازند.» ذهن باید کاملا حالت پذیره ومنفعل داشته باشد و جز ثبت این «املاء سحر آمیز» کاری انجام ندهد و نیروهای بیدار وهشیار درون راساکت و بی اثر کند. هر گونه کوشش ورنجی برای فهمیدن چیزی که می نویسیم بی معنی و بیجاست: باید کلمات را به‌حال خود گذاشت تا آزادانه به‌دنبال هم آیند. بااینحال، به‌قول آراگون، «چون مردی که قلم به‌دست گرفته خودرا برای بیان راز زندگی بیگانه وناآشنا می‌داند وبنابراین تصور می کند که هر مزخرفی زیر قلمش آمده نوشته‌است، بی خبران نتیجه می گیرند که این کارپایه‌واساس ندارد وسخن‌ها به کردار بازی‌است... در سوررئالیسم همه‌چیز قاعده وصحت واعتبار ناگزیر وقهری دارد. معنی جملات درخارج ازوجود واستشعار نویسنده شکل می گیرد.»

بهترین شیوهٔ نگارش خودبخود خاصه ازراه گفتگو میان دوتن به‌ثمر می‌رسد، زیرا برخورد دوروح ودوذهن ودوذوق، صور نامنتظر وجالب‌تری برمی‌انگیزد، به‌شرط آنکه هریك ازدومخاطب فقط باخود گفتگو کند و مطلقا درصدد اقامهٔ دلیل و برهان وردسخنان طرف مقابل وتحمیل نظریات شخصی خودبر نیاید. فصل «عایق‌ها» در کتاب «میدانهای مغناطیسی» به‌همین ترتیب نوشته شده‌است.

چنین «غواصی» و کندوکاو دردرون ضمیر پنهان موجد صور شاعرانهٔ زیبائی گردیده‌است، زیرا شعر بیش از نقاشی می‌تواند این مغاکهای رازناك رابکاود. شعر ازقید ماده آزادتر است وتسلسل افکار را در «حال بیخودی» بهتر

بیان می کند. آندره برتون الهامات سخن را از نظر «مفهوم عینی» بسیار غنی تر و، در برابر چشم، بسیار پایدارتر از تصاویر نقاشی می داند، وحتی به «نیروی دروغین وحی والهام شاعرانه» می تازد ومدعی می شود که اشعار «لوتره آمون» و «رمبو» ابتدا بساکن ومخلوق ذهن ومبتنی بر «مدرکات زندگی پیش از تولد» نبوده است، واین دو هنرمند چیره دست فقط صداهای نازك وسخنان مبهمی را که، هنگام نوشتن، در دالانهای تیره وتار ضمیرشان شنیده می شده است گوش داده وروی صفحهٔ کاغذ آورده اند: آنچه «اشراق» نامیده می شود پس ازین مرحله می آید.

این گونه «عمق یابی» در ظلمات ضمیر پنهان فایدهٔ دیگری جز کمك به تبیین وتکمیل مفهوم انسانی ومعرفت شخص به ذات خود وشناسائی جهان دربر ندارد. سوررئالیسم چنین حکم می کند: «کسانی که واجد چنین «نیروی ذهنی گرانبها» هستند باید، به مدد چراغی که این نیرو برافروخته، هم خود را مصروف بررسی طرز کار وساختمان این دستگاه «الهام» بکنند بشرط آنکه آنرا موهبت آسمانی وامر مقدسی ندانند؛ وهمچنین، درعین اعتماد کاملی که به خاصیت خارق العادهٔ آن دارند، باید آخرین رشته ها و پیوند های آنرا بگسلند وچیزی که دیگران هرگز جرأت تصورش را نداشته اند ــ الهام را به فرمان خود درآورند.»

راهی که به مدد «عصیان» و «تخریب» گشوده شده است به «دنیای پریان» منتهی می شود. درین دنیا هر گونه مستی وبی خبری جایز است وزبان ساکنان آن همین نگارش خودبخود است. ازاین تلاقی های صاعقه انگیز وبرخوردهای برق آسای صور ومعانی، زیبائی های شگفت انگیزی زاده می شود که فقط هنرمندان به شرح وبیانش قادرند. شاعران، به عقیدهٔ آندره

برتون، درقلمروشناسائی روح، استادان مامردم عادی وعامی هستند، زیرا ازچشمه‌هائی سیراب می‌شوند که هنوزعلم ودانش بر آن دست نیافته‌است.

سوررئالیسم و شعر

برای نفوذ درمناطق باطلاقی ضمیر پنهان، احتیاج به‌شهامت بزرگ و بی‌مانندی بود واین کار تنها ازدست شاعران برمی آمد، زیرا زیبائی صورناگهانی ذهن می‌توانست موانعی را که جهان واقع درپیش پای رؤیاهای آنان نهاده بودموقتاً به‌باد فراموشی سپارد. بقول **رنه‌کرول** «شعرازین سو به سوی دیگر، ازشکل شیئی به تصویر ذهنی آن، ازتصویر ذهنی شیئی به‌مفهوم آن، ازمفهوم شیئی به واقعیت مشخص خارجی، پل می‌زند... شعرراه آزادی است.»

آزادی خودکاری ذهن وجهش‌های برق آسای آن، که‌اصول تعلیم وتربیت کهن قدر آن راشکسته‌یا ازمیان برده‌است (زیرانمی خواسته‌است آنراعامل شکفتن استعدادهای مکنون ذهن بداند)، بایدتحقق یابد، و برای‌این کاریك راه بیشتر نیست و آن استخلاص شعرازچنگ قیودوموانع ونجات آن ازیوغ بندگی اخلاق ومنطق است.

درنظر هنرمندی که «جهان شگفت» رادرمیان جهان واقع می بیند، سراسر گیتی رنگ شعر به‌خودمی گیرد: آگهی‌ها وکاغذهای تبلیغاتی و قطعات بریدهٔ روزنامه که پهلوی‌هم چیده شودتشکیل شعرمی دهد، زیرا همانطور کهٔ اگریك شیئی را ازمعنی ومفهوم مصطلحش جدا کنند وارد جهان«واقعیت برتر» می شود، همانطورنیز پیوستن جمله‌های متفرق وصور غیرعادی به‌یکدیگر ذهن را از واقعیت دورمی کند وبه دنیای دیگری می برد. بقول **تریستان تزارا** «می‌توان شاعر بود وشعر نگفت... کیفیت شعردر کوچه، درفروشگاه تجارتی، درهمه جا وجود دارد»

سراسر زندگی بهانهٔ شعر است. «شعر را می توان از یك امر سادهٔ عادی آغاز کرد: دستمالی که بر زمین می افتد برای شاعر در حکم اهرمی است که می تواند دنیا را با آن تکان دهد» یك حادثه، هر چقدر ناچیز و حقیر بنماید، برای کسی که بتواند آلت بر گرداندن صدای درون خود باشد، جهانی پر از شگفتی و راز و مکاشفه در بر دارد. همه کس شاعر است و خود نمی داند. کافی است که نگاهش را از افق محدود خود بر گرداند تا وارد این جهان شگفت شود.

از ینرو، اشعار **پل والری**، فی المثل، که مسائل ادبی را با تجرید و انتزاع مفاهیم در چهارچوب نظریات فلسفی و اشکال ریاضی بیان می کند، عصیان و اعتراض این «مخالفان تدبیر ادبی» را برانگیخته است. سوررئالیست ها ازین اظهار نظر والری بر آشفتند که می گفت: «بسی بیشتر خوش دارم که با استشعار کامل و روشن بینی تام مطلب ناچیزی بنویسم تا به مدد ارواح و خارج از وجود خود شاهکاری از میان زیباترین شاهکارها بیافرینم[1].» برای همین است که در سال ۱۹۲۱ ازین شاعر جدا شدند و گفتند: «دیوانگی بهتر از تدبیر و نیرنگ است.»

این شاعران جدید در جستجوی «زندگی اصیل» به این نتیجه رسیدند که حك و اصلاح و دستکاری در شعر، واقعیت برتر را، که به دشواری دیده شده است، مخدوش می کند. **پل الوار** می گوید: «توهم، معصومیت، خشم، حافظه، قصه های قدیمی، میز و دوات، منظره های ناشناخته شب گردنده، خاطرات ناگهانی، پیشگوئی های عواطف، احتراق افکار و احساسات و اشیاء، برهنگی کور، اقدامات اصولی برای مقاصد بی فایده که

۱- به حاشیهٔ صفحهٔ ۲۳۱ همین کتاب رجوع شود.

دارای مهمترین فایده شده است، تشتت منطق تاحد پوچی، استفاده از پوچی تاحد عقل طاغی: اینست شعر. ولی حروف مصمت و مصوت و کلمات خوش آهنگ را با زبردستی، یا ناشیگری، جفت وجور کردن شعر نیست. باید فکر آهنگدار را، که به طبل و ناقاره و وزن و قافیه (یعنی کنسرتی وحشتناك برای گوش خران) نیاز ندارد، به گفتن واداشت.» به موجب این عقیده، هنر رهائی ذهن است از قیود و محدودیت‌ها، تا «الهام خالص» در کمال آزادی جستن کند. ولی «هنر برای هنر» نیز بی معنی است، هنر به خودی خود غایت مقصود نیست، زیرا آندره برتون می گوید: «اکنون همه می دانند که شعر باید منتج به ثمری شود»، و پیروان او امید دارند که ضمیر پنهان، اسرار واقعیت برتر را آشکار کند.

بنابراین شاعر سوررئالیست پابستهٔ «الهام» است و، برخلاف عقیدهٔ پل والری[1]، می گوید: «حداکثر تفاخر جز در برابر حداقل مسئولیت، بی معنی است.» آندره برتون نقل می کند که یکی از شاعران بزرگ، پیش از خوابیدن، لوحه‌ای پشت در اتاقش آویزان می کرد که روی آن نوشته بود: «شاعر مشغول کار است.» برای «ورزش شعر» که مورد نظر پل والری بود چه تحقیری بالاتر از این عقیده وجود دارد که «با کوچکترین قلم خوردگی و حك و اصلاح، اصل الهام جامع درهم می ریزد... حماقت آنچه را که ناز بالش باترس و احتیاط «آفریده» است پاك می کند. چه تفاخری بالاتر از اینکه نویسنده نداند زبان چیست، کلام چیست، آئین نگارش چیست، شرایط اختتام سخن چیست؛ نه «چون» آنرا بداند و نه «چرایش را»؟ در نظر سوررئالیست‌ها «کمال هنر در تنبلی است».[2]

۱ـ به حاشیهٔ صفحهٔ ۲۳۱ همین کتاب مراجعه شود. ۲ـ گفتهٔ «پل الوار» و «آندره برتون» در «انقلاب سوررئالیستی» ۱۵ دسامبر ۱۹۲۹

بدینطریق، کوشش ارادی باید طرد شود. قوهٔ تمیز، صفای الهام را مخدوش می کند. سمبولیسم به شاعران و نویسندگان می آموخت که در هر امر هنری کمال «دقت» را بکار ببرند، حال آنکه سوررئالیسم اعلان می کند که راز آفرینش هنری فقط در حالت رؤیائی وجـود دارد ، و این حالت آخرین درجهٔ کمال «سلب غرض و استفاده» را که غایت فعالیت ذهن انسانی است نشان می دهد. الهام، بعقیدهٔ لوئی آراگون، عبارت است از «آمادگی دربست برای پذیرفتن اصیل ترین حالات ذهن وقلب انسانی، آمادگی برای پذیرفتن واقعیت برتر».

برای درك این کشش های گوناگون که بسوی راز جهان متوجه شده اند، یکی از سوررئالیست ها این پیشنهاد را می کند: خواننده یك لحظه تصور کند که ذهنش دایره ایست و در وسط آن، تصویر ضمیر بیدار قرار گرفته، ومناطق میان نقطهٔ مرکزی وخط محیط همان قلمرو دربست ضمیر پنهان است. سوررئالیست ها می کوشند که این نقطهٔ مرکزی را از میان ببرند تا با «بی نهایت» قرین وهمسان شوند. شاعران سوررئالیست که عنان خود را به دست الهام سپرده اند می خواهند بدین وسیله به وحدت جهان برسند وپیام آور خدایان شوند. به عقیدهٔ لوئی آراگون «اگر قبول کنیم که ضمیر بیدار عناصر معرفت خود را از هیچ کجا نمی توانسته است بدست آورد، مگر از ضمیر پنهان، آنگاه ناچاریم اقرار کنیم که ضمیر بیدار در درون ضمیر پنهان جای دارد.»

در آغاز این فصل گفتیم که سوررئالیسم خاصه مکتبی است در شعر، وپیروان این مکتب کوشیده اند که جهان بینی خود را از طریق شعر تبیین و تشریح کنند و انقلاب خود را بدینوسیله جامهٔ عمل بپوشانند. درواقع، شعر

را رکن اساس زندگی می‌دانند، زیرا عقیده دارند که شعر باید و می‌تواند مشکل حیات را حل کند. به قول یکی از شاعران این مکتب: «شعر، خود را از سیطرهٔ ادبیات و حتی از حریم کاغذ بیرون کشیده و ناگهان در دل زندگی فرو رفته است. شعر دیگر هنر نیست، حالت روحی نیست، خود زندگی است، خود روح است. شعر نحوهٔ درك و احساس است، کاربرد حواس و خاصه حس ششم است، روش معرفت است.»

شخصیت شاعر در میان این موج لبریز گم می‌شود. شاعر، انعکاس صدای عوالم مرموز و ناپیداست. آندره برتون می گوید: « سالها امیدم به جریان سیل آسای نگارش خود بخود بود تا اصطبل ادبیات را بکلی از فضولات پاك کنم. از این نظر، ارادهٔ شکستن سدها و گشودن بندها محرك باطنی سوررئالیسم است.» مشکل می‌توان جهان رؤیا را با زبان جاری و مصطلح بیان کرد، زیرا اغلب باید معنای نامنتظری از میان کلمات بیرون کشید. بدینجهت خوانندهٔ اشعار سوررئالیستی باید در نظر اول خیال فهمیدن نداشته باشد که بجائی نخواهد رسید، بلکه به دستور سوررئالیست‌ها باید ذهن خود را، در حالت پذیرائی و انفعال محض، به اختیار کلمات بسپارد تا معانی مجازی و صور ذهنی و مفهوم عمیق شعر به تدریج «برانگیخته» شوند، و اگر توانست صفحهٔ ضمیرش را از زنگار معلومات مصنوع و عادات ریشه‌دار بزداید آنگاه موج زندگی درونی از سر او خواهد گذشت.

شعر نیز، مانند نگارش خود بخود، به آدمی توانائی می‌دهد که دنیای تازه‌ای را ببیند و عناصر آنرا با عناصر دنیای عیان بسنجد و ایجاد تعادل کند. همینکه این عناصر به نسبت مساوی مخلوط و ممزوج شدند آنگاه وحدت شعر رخ می نماید. بنا بر این ملاك، تطابق شکل و مضمون، که اساس

زیباشناسی **کانت** بود، ازخصوصیات اشعاراصیل سوررئالیستی است.

دراشعارسوررئالیستی، نزدیك شدن عناصر متفاوت ومتضاد به یکدیگر مربوط به‌اراده و کوشش آگاهانهٔ شاعر نیست. آندره برتون منکر است که تشبیهات و استعارات اشعار **پیر رووردی** (مثلا: «درجویبار، سرودی جاری است»، یا «روزهمچون سفرهٔ سپید ازهم گشوده شد»، یا «جهان در کیسهٔ سیاهی فرورفت») محصول فکرقبلی وآمادگی ارادی باشد. براثر نزدیکی بی مقدمهٔ دولفظ یادومفهوم، ناگهان نورخاصی درخشیدن می گیرد وآندره برتون آنرا «نورصور» می نامد این عناصر به‌منظور ایجاد ناگهانی جرقهٔ نور مجتمع نشده‌اند بلکه محصول آنی فعالیت سوررئالیستی بوده‌اند وبطورجداگانه ولی دریك زمان ازاعماق ضمیر پنهان بیرون جسته‌اند. و کارعقل فقط تأیید و تسجیل وارزیابی این اخگرهای آسمانی بوده است.

گردش در «منطقهٔ ممنوع» به‌دنیای جذاب وفریبائی منتهی می شود. رهروی که‌یك بار درین منزل فرود آید، دست ازطلب بازندارد تا باردیگر لذت این دیدار رادریابد. اینست که‌سوررئالیسم را به‌سبب تأثیرات اسرار-آمیزولذات خاصش باید «مخدرتازه»ای شمرد، زیراعوالمی که‌درنظر آدمی مجسم می کند بی شباهت به‌عوالم وهم انگیز حشیش نیست. گوئی همهٔ زندگی وارد نشئهٔ متحرکی می‌شود که پایه‌های عقل را می لرزاندو درهای «مجهول» رامی گشاید. لوئی آراگون در کتاب «دهقان پاریسی» می گوید: «من این حادثهٔ بزرگ را به اطلاع همه جهانیان می‌رسانم: اعتیاد دیگری بوجودآمده است، سرگیجهٔ دیگری به آدمی داده‌شده است، وآن نامش سوررئالیسم، فرزندسرسام وتاریکی است. به‌درون آئید

که اینجا سرزمین آنیت است... اعتیادی که نامش را سوررئالیسم می‌نهیم استعمال بی‌حساب وشورانگیز مخدر صور شاعرانه است.»

درملك واقعیت برتر، آدمی ازسرزمین مفاهیم روشن ومعانی معهود ومطالب مکشوف بدورمی‌افتد. ولی‌این گسیختگی و بریدگی ظاهری صور ذهنی جز به‌مقیاس عادات‌ما که امور را به‌سوی «اصل فایده» طبقه بندی کرده‌است وجود خارجی ندارد. برعکس، شاعر باحساسیت تنش چشمه های زایندهٔ باطنی را می‌جوید وشباهت‌های واقعی را می‌یابد و بادهٔ این جهان شگفت را به‌کام ما می‌ریزد.

اینجاست که به گفتهٔ **ویلیام بلیك** W. Blake می‌رسیم: «اگر ذوق پیامبری وشاعری وجود نمی‌داشت، فکر فلسفی وعلمی زود به‌فرجام همه چیز می‌رسید و بی‌حرکت برجامی‌ماند وازعهدهٔ هیچ کار دیگری برنمی‌آمد جزاینکه همواره برمحیط دایرهٔ یکنواختی بچرخد.»

هرچه جامعهٔ بشری تحول پذیرفته وتمدن به‌پیش تاخته، تفکر بر بدیهه گوئی (خاصه بدیههٔ شعری) تسلط بیشتری یافته‌است. درنزد انسان نخستین، رؤیا وسیلهٔ معرفت است وشاعران پیامبران واقعی‌اند. از آن پس، دیوار عظیمی میان دنیای برونی ودنیای درونی فاصله افکنده ورؤیا وسیلهٔ تعبیر امراض روانی گشته است.

اینك این حایل‌های مصنوعی، که وجود واحد آدمی را منقسم کرده‌اند، بایدازمیان برخیزند، ورسالت این کارخطیر، به‌عقیدهٔ تریستان تزارا، برعهدهٔ شاعر است. بدین سبب، «شعر فعالیت ذهن» باید جانشین «شعر وسیلهٔ بیان» گردد.

شاعر راستین طبعی سرکش و طاغی دارد زیرا، برغم آرزوی

آرامش، یك‌تنه می کوشد که وجود خود را با نیروهای غیرعقلانی، که بعقیدهٔ سوررئالیست‌ها بنیاد طبیعت واقعی ماست، درآمیزد و همسان کند. شعر از حدود کلمات و صوری که رسانندهٔ آنند و همچنین از تنگنای مقتضیات اجتماعی بالاتر است. شعر سرنوشت فکر را، با همهٔ کثرت وجوه آن، تعیین می کند و جریان عمل تفکر را در مدار خود می چرخاند، سپس از حد فکر بالاتر میرود و سرانجام وجود آنرا انکار میکند. چنین است ماهیت و رسالت شعر در نظر سوررئالیسم.

سوررئالیسم و تئاتر قلمرو هیچیك از هنرها برای سوررئالیسم بیگانه نیست. در آغاز هر ابتکار تازه در هر زمینه، اثری از نفوذ سوررئالیسم بچشم می خورد. بر اثر بحران روحی کنونی، روز بروز مردم به دیدن نمایشی که زندگی را بشکل غیرعادی و ناآشنا نشان دهد علاقمندتر میشوند.

یکی از منتقدان معاصر می گوید:

«رفتن به تئاتر مانند رفتن پیش جراح یا دندان پزشك شده است.» زیرا امروز تأثیر و نفوذ نمایش در تماشاگران حیرت انگیز و «درد آور» است

نخست **گیوم آپولینر** در سال ۱۹۱۷ با نمایش «پستانهای تیرزیا» سبك جدیدی در تئاتر آورد، بدین معنی که حقایق زندگی روزمره را باچنان رنگهای روشن و تندی نشان داد که جنبه‌های مسخره و مضحك امور باوضوح کامل از زیر واقعیت مادی نمایان شد. صحنه‌های عجیب و نامنتظر بدنبال یکدیگر می آمد و گوئی بازیگران آنچه را که به ذهنشان رسیده و در خیالشان پرورده شده بود بزبان می آوردند و عمل می کردند. در وصف همین نمایش بود که نویسنده، چنانکه گفتیم، لفظ سوررئالیسم را وضع کرد.

سوررئالیست ها، خاصه **آنتونن آرتو**، عقیده داشتند که تحول واصلاح تئاتر نخست بایدازصحنه‌سازی شروع شود.

درسال ۱۹۱۸، **پر آلبر بیرو** P.-A. Birot نمایشنامه‌ای نوشت با عنوان «Le Bondieu». این نمایش میبایست بوسیلهٔ عده کثیری در دو صحنه که روی هم قرار گرفته بود اجرا شود. روی یکی از صحنه‌ها، بازیگران نقابهائی برچهره ولباسهائی برتن داشتند که نمایندهٔ مفاهیم رمزی وتمثیلی بود. مثلا پوشش یکی ازقهرمانان نمایش عبارت ازنوعی تابوت ازچوب سیاه بود ودرارتفاع سرش دریچه‌ای قرارداشت که بازوبسته می‌شد. بازیگران آوازخوان همه یکجابدرون یك قبای گشاد فرورفته بودندوفقط سرهای هر کدام ازتوی یخهٔ قیف مانندی بیرون می آمد، منتهادو بازیگری که دردوطرف این قبای عریض ایستاده بودند آستینی هم داشتند. ولی، برای ایجاد تضاد، بازیگـران صحنهٔ دوم همان لباس شهری را پوشیده بودند.

اینگونه صحنه‌سازیهامفهوم وهدفی عمیق‌تر ازنمایش مناظر عجیب وغریب دارد: غایت‌مقصودش هدایت‌تماشا گران بسوی «حقیقت‌مطلق» است. بعقیدهٔ آنتونن آرتوتئاتر میخواهدزندگی راباهمهٔ وجوه وتجلیاتش نشان‌دهد وازین زندگی مناظروصوری بیرون کشد که‌ما رابهوس دیدن‌و دریافتن آنها بیندازد. تئاتر بایدبر گردان واقعیت باشد، البته‌نه‌این واقعیت روزمره وصریح که تئاتررا بمرورایام‌مقلد بیجان‌خود کرده‌است، بلکه واقعیت زنده و دهشتناکی که درآن، اصول واقعی زندگی مانند زنان حرم‌همینکه گوشهٔ چشمی‌نمودند بازبزیر تاریکی نقاب فرومی روند. اما این واقعیت وابسته‌به زندگی‌محدودبشر نیست و آدمی با آداب واخلاق قراردادی‌اش تأثیرچندانی درآن‌ندارد.

تئاتر باید بیننده را به‌دنیای رؤیاها و غرایز «خونخوار و ضد انسانی» باز گرداند. باید بر حواس تماشاگران تازیانه زند، زیرا «حس» از «فهم» جدا نیست. باید بشیوهٔ ساحران قدیم، که روانکاوی فروید بسبک جدیدی از آن تقلید کرده است، بیماران روانی را وادار به اخذ یکنوع رفتار مشخص خارجی کند تا شفا یابند. شرح نیروهای سرکوفتهٔ درونی باعث رهائی بیمار میشود. صحنه‌سازی نیز از راه وسائل بصری روح تماشاگر را تسخیر میکند و او را به عالم ماوراء می کشاند.

آنتونن آرتو فن تازه‌ای در ساختن صحنه بوجود می آورد: یعنی تماشاگران در وسط می‌نشینند و نمایش در اطراف آنان اجراء می‌شود، تا بدینوسیله بهتر بتوانند در هوای محیط بازیکنان دم بزنند. اصوات و صداها و فریادها بنسبت مقدار تأثیر ارتعاشی آنها در اعصاب بکار میروند. از انواع نورها بمنظور ایجاد حالات گوناگون رنك در بدن استفاده میشود. اشیاء بصورت عروسکهای ریز و درشت در می آیند و با نقابهائی بزرگ و عظیم به‌صور ذهنی تجسم خارجی میدهند. در نمایش باید «شدت عمل» باشد، زیرا «هرچیز که بکار است سبعیت و بیرحمی است». تئاتر باید زندگی را شبیه به سیل مهیبی نشان دهد که در مسیر خود همه چیز را می کند و می برد.

شدت عمل و خون چون بخدمت شدت فکر گمارده شود، غرایز خونخواری و غارتگری بینندگان را «تصفیه و تهذیب» می کند. آنگاه در دنیای خارج از تماشاخانه نیز قدرت جنگ و نهب و شورش و آدمکشی از تماشاگر سلب میشود. بنابراین، تئاتر دارای «نیروی انحرافی» بیمانندی است که، بعقیدهٔ آنتونن آرتو، برای دنیای مصدوم و خود باخته و آشفتهٔ ما کمال ضرورت را دارد.

چنین نمایشی ازحدود تحلیل روانی شهوات وعواطف انسانی بالاتر است زیرا با زندگی آزادی که «فردیت»را ازمیان برده است پهلومیزند وهمسنگ میشود .

دورنمای شکست

درسال ۱۹۲۹ که دومین بیانیهٔ سوررئالیسم منتشر شد آندره برتون وضع سیاسی «حزب» رامشخص کرد وچندتن دیگر ازهمکاران و مریدان را ازدرگاه خود راند . از جمله **آنتونن آرتو** ، بجرم آنکه برای ارضای خودخواهی وخودنمائی نمایش «رؤیا» اثر « اشتریندبرك» را درحضور سفیر کبیر سوئد نشان داده است ، مشمول «تصفیه» قرار گرفت . حتی چندتن ازپایه گذاران سوررئالیسم نیزمانند **فیلیپ سوپو** بگناه پیروی از «شیوه‌های ادبی » و **روبردسنو** باتهام توجه بی اندازه به نگارش خودبخود وسلب علاقه ازمسائل عینی، مغضوب ومطرودشدند. درین زمان ، فقط لوئی آراگون و پل الوار و **پیراونیك** P.Unik درته غربال ماندند .

پیش ازآن چندتن ازهواخواهان جوان، که مجله‌ای بنام « Huand Jeu » منتشر کرده وسوررئالیسم راپیرو عرفان رمبو ومجری «علوم مکنونه» دانسته بودند، نیز ازمزیت عضویت محروم شدند زیرا ، بزعم آندره برتون ، سوررئالیسم باعالم علوی ارتباطی ندارد بلکه کارخودرا درهمین عالم سفلی ودنیای دنی انجام می دهد .

اعضای مطرودنیز درهجونامه‌ای بنام «لاشه» جواب دندان شکنی به آندره برتون دادند. ولی خیل تازه نفسی ازشاعران جوان مانند **رنه‌شار** R.Char **ژرژهوگنه** G.Hugnet و نقاشان بزرك مانند **سالوادور دالی** **وایوتانگی** Y.Tanguy بگرد رهبر فرقه حلقه زدند وآندره برتون کار

انقلابی خود را با پشتگرمی بیشتری دنبال گـرفت . مجلهٔ « انقلاب سوررئالیستی» بنام‌تازهٔ «سوررئالیسم‌درخدمت انقلاب» خوانده شد[1] .

ولی‌نفاق تازه‌ای درافق سوررئالیسم رخ‌نمود: **لوئی آراگون** در سال۱۹۳۱پس ازبازگشت از کنگرهٔ‌نویسندگان‌شوروی که‌در«خارکف» تشکیل‌یافته‌بودکاملا‌به‌مسلك کمونیسم گرویدوباجاروجنجال‌فراوان‌از مکتب سوررئالیسم کناره گرفت . بدنبال او **پیراونیك** و **ژرژسادول** G.Sadoul نیزاستعفاء دادند. آندره‌برتون نیز، گوئی برای پیش‌دستی و معامله بمثل ، در ۱۹۳۸ **پل‌الوار** و **ژرژهوگنه** را باتهام هوا خواهی ازمرام اشتراکی اخراج کرد .

تریستان‌تزارادر کتاب«سوررئالیسم‌وپس‌ازجنك»علت‌پاشیده‌شدن این‌مکتب راچنین شرح‌میدهد:«بی‌نظمی‌واغتشاش ناشی‌ازناتوانی‌سور- رئالیست‌هادرپیروی‌ازروش‌انقلابی، بی‌تصمیمی‌آنان‌وتوجه‌به‌جلب‌احساسات زیانبخش‌مردم، وضع سوررئالیسم راازنظرابتکار و ازلحاظ‌عقیده وطرز تفکردچارضعف‌ساخت. در۱۹۳۳ آراگون«خانهٔ فرهنگ» رابنانهاد که من‌و کرول هم‌درسال۱۹۳۴عضویت آنرا قبول کردیم.این‌دوره‌مصادف با روزهای‌پیدایش‌مسلك‌نازی‌وحریق«رایشتاك»بود.احساس‌میشد که‌برای مقابله باخطرباید بفوریت هرچه‌تمامترقیام کرد. درسال۱۹۳۴« کمیتهٔ مراقبت‌روشنفکران»برهبری**پروفسور لانژون** Langevin برای‌جواب- گوئی‌به‌اولین‌تحریکات‌فاشیستی‌تشکیل‌شد ودر۱۹۳۵« کنگرهٔ‌بین‌المللی نویسندگان برای‌دفاع ازتمدن وفرهنك» بوجودآمد ...»

درین‌میان جنگهای داخلی‌اسپانیادر گرفت:مبارزهٔ‌آزادیخواهان

۱ـ آخرین شمارهٔ این مجله در۱۹۳۳ منتشر گردید .

وقلع وقمع جمهوریخواهان بدست فاشیست‌ها، بسیاری ازسوررئالیست‌هارا مانندپل الوار، ازخواب سوررئالیسی بیدار کردودرراه مبارزه با بیدادگران ورهائی بشراز زیریوغ فاشیسم انداخت. تریستان تزارا درهمان کتاب می نویسد: «در۱۹۳۷ فعالیت برای کمك به جمهوریخواهان اسپانیا آغازشد. کنگرهٔ بین المللی نویسندگان درشهر والنس ومادرید محاصره شده تشکیل یافت. منظوراین کسان که بگردهم جمع میشدند این بود که انسان را به مقامی که شایستهٔ اوست برسانندو بهره کشی انسان راازانسان دیگر ازمیان بردارند. دردنیای آشفته‌ای که ثروت فقط دراختیاراقلیت محدودی است شاعر یانویسنده چه وضعی می توانست داشته باشد؟.. وانگهی تمدن وفرهنك بشری موردتهدیدقرار گرفته بود. درچنین وضع وحالی دیگر شاعر نمیتواند خودرااززندگی روزمره منتزع سازد. شاعر همواره در آرزوی دنیای هماهنك وموزون ومتعادلی است که درآن، انسان به‌جان انسان نیفتد ونیروهای بشری همگام باترقی وعدالت اجتماعی نشوونمایابد. این بودوضع عده‌ای از نویسندگان سوررئالیست دربرابر واقعیت تلخ زندگی...»

بیست سال تمام، سوررئالیست‌هاومارکسیست‌هایاباهم می جنگیدند یا «می لاسیدند». گاهی دربرابردشمن مشترك عهدمودت می بستند وباز بازیروبم احساسات ملی یابین المللی ازهم میبریدند طردوبازگشت وقهر وآشتی وتخریب وترمیم وبیانیه‌هاوپیکارهاوتفرقه‌هاومیثاق‌هاوهجویه‌ها ازحد وحصر بیرون است. آندره برتون هرچه کوشید که پیروانش راازجریانات سیاسی دور کند بجائی نرسید. بدتراز همه، گروهی دست به خودکشی زدند وبسیاری دیگر نیزدرجنك جهانی دوم کشته‌شدند.

سقوط پاریس وتسلط آلمان بر فرانسه عملا باین نویسندگان نشان داد که دیگر نمیتوانند بارؤیا و دیوانگی سرگرم باشند ومجبورند که باهشیاری واراده، آنهم ارادهای آهنین، بجنك دشمن بروند. تریستان تزارا بازچنین مینویسد: «جنك ولزوم مبارزهٔ مخفی همهٔمارادرزیریك بام گردآورد. دادائیستهای نخستین وسوررئالیستها ونویسندگان متعدد دیگری دورهم جمع شدند. دراثنای این سالهای سیاه ما به اندیشیدن ونوشتن ادامه دادیم. آیامیتوانستیم بطرزی فکر کنیم وبشیوهٔ دیگری بنویسیم؟ آیامیتوانستیم بهدادا وسوررئالیسم وفادار بمانیم؟ آیاقادر بودیم که وجود خودرا دوقسمت کنیم، یعنی ازطرفی برای آزادی کشورمان مبارزه کنیم وازطرف دیگر بدنبال مطلق نامکشوفی برویم؟»

ازآن پس، پیشقدمان سوررئالیسم به سه گروه منشعب شدند: ۱ــ آنان که دربرابر خطر فاشیسم جبهه گرفتند ودرزمان اشغال فرانسه دست بهمبارزهٔ مخفی زدند وبعنوان «نویسندگان مبارز» معروف شدهاند (مانند پل الوار ولوئی آراگون)؛ ۲ــ آنان که بهآرمان انقلابی خیانت کردند وهنرخودرا بخدمت سرمایهداران گماشتند یابه فاشیسم رو زدند (مانند سالوادور دالی)؛ ۳ــ آنان که مدعی پاسداری سوررئالیسم اصیل شدند ودرسیاست ازعقاید تروتسکی یاهرج ومرج طلبی پیروی کردند (مانند آندره برتون). بااینحال درمورد هریك ازنویسندگان وهنرمندان این مکتب باید قائل بهعقاید ونظریات خاصی شد.

سوررئالیسم بتدریج وحدت سبك واشتراك مضمون خودرا ازدست میداد.

سوررئالیسم پس از جنگ جهانی دوم

همینکه جنگ جهانی دوم در گرفت ، سالوادور دالی وایو تانگی به‌امریکا گریختند. بنژامن پره که‌تا۱۹۴۱ درپاریس مانده بوداز آن پس به‌مکزیك رفت. آندره برتون بازجامهٔ پزشکی پوشید و بهمراه **آندره ماسون** Masson راه‌امریکارادرپیش گرفت تابافراغت بال‌واستقلال کامل تحقیقات سوررئالیستی خود را دنبال کند ، و درسال ۱۹۴۲ دیباچهٔ سومین بیانیهٔ سوررئالیسم رادرنیویورك منتشرساخت. درسال ۱۹۴۶ پس‌ازپایان جنك‌و استقرارآرامش به پاریس بر گشت ودرمصاحبه‌باخبرنگاران جرایدثبات عقایدخودرااظهارداشت و گفت: دردوره‌ای که‌چرخ‌اجتماع براثرغلیان اشتهای‌مادی‌ازمحورخودخارج‌شده‌است،لزوم‌جستن آرمان‌وهدف‌معنوی بیش‌ازپیش احساس‌میشود؛ درعصرانفجاراتم انسان باید بامفاهیم‌ساخته‌و پرداخته وقالب گرفته به مبارزه برخیزد و همهٔ امکانات خود را برای برقراری «عصرجدید» دیگری بکاراندازد.

هنوزمدتی ازپایان جنگ‌نگذشته بود که انتشار رمانهای **ژولین گراك** J. Gracq و اشعار **ژاك‌پرور** J. Prévert باز نام این مکتب را بر سرزبانها انداخت ونشان‌داد که‌هنوزآتش سوررئالیسم دردلهاروشن‌است وبخلاف‌تصورعموم، خاصه‌مورخان ادبی وفرهنگستانی،جنگ‌جهانگیر آنرانکشته است . در۱۹۴۷ نمایشگاه تازه‌ای از آثارسور رئالیست ها درفرانسه وامریکا افتتاح شد وثابت کرد که‌نیروهای تازه‌واستعدادهای نشکفته‌ای‌در کمون‌سوررئالیسم‌وجوددارد. گرچه‌آنده‌برتون‌همهٔ‌پیروان نخستین خودرا ازدست‌داده بودولی‌مریدان جوانی‌پروانه‌واربگردشمع وجودش حلقه‌زدند وکانون سوررئالیسم‌راازنو گرم کردند.

آندره برتون، درسفری که هنگام جنگ به امریکاوجزایر آنتیل رفت، بانفوذبیان وقلم خود وبا کمك بنژامن پره در آنسوی کرهٔ زمین کانونهای فروزانی برای مکتب خودبپا کرده بود. گروهی ازین خیل نو کیشان بهمراه پیشوای مذهب خودبه‌اروپا آمدندو باعث جلب شاعران جوان شدند.[1]

امروز آندره برتون دوباره جلال وجبروت خودرا بازیافته ومرتباً جلسه‌های سوررئالیستی رادرقهوه‌خانهٔ Café des Deux Magots باشرکت هنرمندان تازه‌جوئی که گوئی بطورقطع ویقین سربفرمان سلطهٔ معنوی وشهرت «پاپ‌صفت» استادنهاده‌اند تشکیل می‌دهد. چندمجله نیز براه انداخته‌اند که معروف‌ترین آنها «چهار باد» نامیده می‌شود. این‌مجله‌از شمارهٔ ٤تا٧نمونه‌هائی ازآثاراین گروه تازه‌نفس چاپ کردوظهورمکتب «سوررئالیسم‌نو» رابشارت داد!

با اینحال این‌مکتب جدیدنیز به‌شعب مختلفی‌درآمده(ازجمله: جناح چپ که «سوررئالیسم‌انقلابی»نامیده می‌شود) ولی‌دامنهٔ‌نفوذآن‌تا کشورهای رومانی‌ومصر نیز کشیده شده است.

بدینطریق، این نهضت فکری ومعنوی، که بنظرپاره‌ای‌ازسخن سنجان درلابلای صفحات تاریخ گذشته مدفون شده‌بود، تحرك وجهش خودراازسر گرفته‌ودربرابر فلسفهٔ‌اگزیستانسیالیسم‌ومارکسیسم‌مواضع دفاعی‌تازه‌ای بدست‌آورده است.

۱ ــ عجیب ترین این هنرمندان جوان، شاعریست بنام هانری پیشت H. Pichette (متولد ۱۹۲٤) که انتشار دیوان اشعارش‌بنام« A–Poèmes » در سراسر اروپا غوغائی برانگیخت.

دربارهٔ دادائیسم وسوررئالیسم چگونه قضاوت کنیم ؟

سوررئالیسم را بسیاری از مردم وحتی گروهی از نخبهٔ‌سخن‌شناسان، حرص نوآوری یاانحراف فکر وذوق یاشوخی‌هنرمندانی که می‌خواهند با هر وسیله موجب بهت وحیرت واستعجاب عامه‌شوند می‌دانند. البته‌تازه‌جویانی‌را که ازدایرهٔ خرافات وموهومات کهن‌پا به بیرون نهاده‌اند آسان می‌توان تکفیر وتخطئه کرد ، زیرا درك هنر نو و کام طلبیدن از«خلاف آمدعادت» احتیاج به کوشش‌ورنج فراوان‌دارد . پای بندانس وعادت ماندن‌وباشیوه‌های نو به‌ستیزه برخاستن‌رسمی‌دیرین است که‌ازطبیعت آسان‌یاب‌وراحت‌طلب‌وتن آسای آدمی‌سرچشمه‌می گیرد.

ماهیت‌دادائیسم‌طبعاً باهیچ گونه‌قوانین‌طبقه‌بندی هنروزیباشناسی وفق‌نمی‌دهد. زیراین‌طاغیان‌وشورش‌طلبان، بیش‌ازحداغراق به‌پوچی امورجهان معتقدند. برای گریزورهائی‌ازین پوچی، درآغاز وفرجام، همهٔ سنن کهن‌رالگدکوب‌هوسبازی خودمی کنند،ولی‌هیچ‌عقیدهٔ تازه و مستحکمی بجای آن‌نمی آورند. ازینرو عامهٔ‌مردم که‌می‌خواستند‌تظاهرات آنان رابه‌میزان هنری بسنجند، همینکه، دریکی‌ازجلسه‌های دادائی، تریستان‌تزارا بجای بیانیهٔ‌دادائیسم‌مقالهٔ‌یکی ازروزنامه‌هاراشروع بخواندن کردودرهمان حین‌پل‌الوار باناقوس ضرب گرفت ،کاسهٔ‌صبرشان‌لبریز شدوکار به‌دشنام‌وناسزاوزدوخورد کشید. درنزددادائیست‌هاهرنوع‌مقیاس ارزش بی‌معنی‌است، هرگونه تمایز میان‌آنچه باید کرد و آنچه نباید کرد، میان‌آنچه‌باید گفت وآنچه‌نباید گفت مردود ومطروداست. فقط کافی‌است که‌هرچه به‌ذهن‌می‌رسد به‌عمل‌درآید. بعمد می‌خواستند‌کاری کنند که مورد بغض ودشمنی سرمایه داران قرار گیرند. ولی‌کاری که

می‌کردند نه‌تنها سرمایه‌داران، بلکه‌خود این‌هنرمندان جوان را هم‌از هنروادبیات متنفر و بیزار میساخت.

اما هدف سوررئالیسم ازحدادبیات وهنر بالاتر است، زیرا می‌خواهد آدمی‌را ازقیودتمدن سودجوی کنونی‌نجات بخشد. برای‌تکان‌دادن و بیدار کردن او، می‌بایست‌نخست‌از در تخریب واردشودوسیر تفکر را از پیروی راه شیوه‌های کهن بازدارد. این بود که آگاهانه‌بر هوش وخرد پشت پا زد ودرطلب سرچشمهٔ فیاض‌نیروهای پنهان‌ودست‌نخوردهٔ وجود آدمی‌بر آمدتاامواج سیل آسای‌درونی، اورا بسوی‌افقهای روشن‌و گشاده رهبری کند.

نخستین کارسوررئالیسم دست‌یافتن به‌این‌نیروهای ناشناخته بود. ازاینرو، بنا برقول آندره برتون، سوررئالیسم‌از نظر فلسفی‌متکی‌است برایمان‌به‌واقعیت‌برتری که‌ازتداعی آزادمعانی‌ذهن‌حاصل‌می‌شودواعتقاد به‌قدرت‌لایزال رؤیا که از بازی «بی‌سود» تفکر ببارمی‌آید. توکل بر «خودکاری مغز» قدرت فرورفتن دراعماق ذهن‌راتاسرحدحریم‌غرایزو امیال‌سرکوفته که - همان قلمروواقعیت برتراست- به‌ماعطامی کند. ولی‌چون بهترین‌وسیلهٔ بیان حالات‌عمیق‌روانی، هنراست، ناچارهمه کس آثار سوررئالیستی را فقط از جنبهٔ هنر وزیبائی بررسی‌و ارزیابی می‌کند. وحال‌آنکه این‌آثارجز نمائی ازشخصیت درونی‌هنرمند بیش نیست. وانگهی، رهبرسوررئالیسم‌پیوسته به‌شاعران‌وهنرمندان‌خاطرنشان می‌کند که پس‌ازغوطه خوردن دردریای تخیل‌باید دوباره به سطح‌آب باز گردند تابتوانندازدرو گوهری که‌ازین‌راه‌بدست‌آورده‌انددرزندگی روزمره بهره برند. آنگاه سوررئالیست‌ها ازاکتشافات‌فروید، که‌ضمیر

پنهان‌را به رشتهٔ عقل‌ومنطق کشیده وطومارپیروان احضارارواح وعلوم مکنونه وافسانهٔعالم عقبی‌رادرنور دیده بود،سودهای فراوان بردند. آثار آندره برتون نشان‌می‌دهد که بسیاری‌ازحوادث وابسته‌به‌بخت‌واقبال‌و تصادف وبدیمنی، فقط‌ناشی‌ازغرایزسر کوفتهٔ ما‌نتیجهٔ قیود وتضییقات اجتماعی‌است.اینجاست که «واقعیت برتر» به«واقعیت زند گی»نزدیك می‌شود ودنیای خیال‌ودنیای عیان درهم‌می آمیزند .

گرچه‌روانکاوی‌فرویددرتبیین‌وتوجیه‌تجارب‌سوررئالیست‌هامورد استفادهٔ شایان قرار گرفته،ولی‌این گروه به‌تکمیل‌واتمام‌آن نیز کمك شایسته‌کرده‌اند: تصدیق و تخمین ذخایر درونی‌انسان‌کافی‌نیست، باید درکاروبار زند گی‌نیزازآنهااستفاده کرد وبرقامت علم‌جامهٔ‌عمل‌پوشید.

بنابراین،سوررئالیست‌هانه‌تنها به«برج‌عاج» پناه‌نبرده‌اند، بلکه می کوشند که باتغییردادن زند گی‌انسانی، برج‌های عاج رانیز ویران کنندتا قربانیان زند گی‌درصدد فرار ازواقعیت برنیایندوآنرا به‌قالب آرزوهای برآورده نشدهٔ خود درآورند.

همانگونه که مسلك‌سوررئالیسم فعالیت‌خودرا ازمخالفت‌با«هنر برای‌هنر» آغاز کرد،همانگونه‌نیزهرآئینی‌را که مبتنی بر«انقلاب‌برای انقلاب» باشدمردودمی‌داند. پس کسانی که این مسلك‌را هواخواه‌آن دواصل‌بشمارند راه‌خطا می‌پویند وازهدف اصلی‌سوررئالیسم غافلند.

بااینهمه، درمواقعی که« ضمیرپنهان » حاضربدادن «الهام» نبود، شاعران‌سوررئالیست‌درکارفرونمی‌ماندندودرنتیجه،محصول‌نگارش‌خود-بخودهمیشه اثربرجسته‌ای ازآب درنمی آمد.درنظرآنان ، شاعر کسی است که بهتر ازدیگران بتواند از«نهانگاه‌دل ومغز » خودبهره کشی

کند و چنان نقشی برانگیزد و باجانش درآمیزد که درخوانندگان ناگهان ایجاد تکان شدیدی بکند تاهمین تکان شدید موجب کشف دنیای نهان و گشایش راز بزرگ آفرینش گردد.

اینجاست که هدف غائی سوررئالیسم را می‌توان دریك جمله خلاصه کرد: تلاش شدید برای مقهور کردن جهان متفرق ومجزای عقل، ورسیدن به واقعیت مطلق که «واقعیت واحد» است. برتون می گفت: «یقین دارم که درآینده، این دو حالت ظاهراً متضاد، یعنی رویا وواقعیت، درنوعی واقعیت مطلق که همان واقعیت برتراست مخلوط وممزوج خواهند شد.»

برای رسیدن به این واقعیت برتر، بایدذهن را اززنگار هرگونه قاعده وقانون وقرارداد واغراض پرداخت وبه حالت «زندگی بی واسطه» و «فیضان خودبخود» بازگردانید. بدینجهت، سوررئالیسم «راه حل خاصی برای مسالهٔ زندگی» است وازین رو می‌توان آنرا یك نوع علم اخلاق دانست ولی علم اخلاقی که راه زندگی آشفتهٔ واقعی را نشان می دهد نه راه زندگی ساختگی وهمی را. همچنین واضع اصول مخصوصی درعلم زیباشناسی است که ستونهای هنروادبیات وزبان رایج رالرزانده است.

بنظر سوررئالیسم، فقط یك «زیبائی» وجوددارد وآن «زیبائی متشنج» است: این زیبائی ازخودکاری وفیضان ذهنی که به حال متشتت ومغشوش ابتدائی اش برگشته باشدزاده می‌شودبشرط آنکه نخست هرگونه «فکر قبلی» و «صنعت نظم وقوافی» و «اندیشه‌های هنری واخلاقی» ازصفحهٔ ذهن زدوده شود. بدینطریق، سوررئالیسم آرزوهای بلندرمانتیسم ومالارمه ورمبو را به بالاترین درجهٔ تجلی می رساند: یعنی بمدد شعر، راه پرپیچ وخمی برای شناسائی ماوراءالطبیعه وعلم اخلاق بوجود می آورد وآنرا وسیلهٔ «تغییر زندگی» می داند.

بااینحال باید گفت که‌سوررئالیسم زندگی‌را تغییر نداده است : وپس‌ازآن‌نیزچنین امیـدی برشعر نمی‌توان بست . درنظر بسیاری از پیروان این‌مکتب، شعراقدام ساحرانه ولی بی‌ثمری است که بکارجسم می‌خورد نه‌جان، ومنحصر به‌وجود فردی شاعراست. حتی هزل نیز که بعقیدهٔ سوررئالیسم ورمانتیسم، انتقادی است که‌آدمی‌را ازدست‌زندگی واقع‌خلاص می کند، رفته‌رفته بصورت انتقاد ازشعردرآمده وبه‌سخریهٔ آن‌پرداخته است .

شایدسوررئالیسم‌فقط توجه‌عدهٔ بسیارقلیلی‌از گروه خوانندگان رابه‌خود جلب کرده باشد. عامهٔ مردم ، رویهمرفته، پیروان این مکتب را اشخاصی دغلبازولاف‌زن وهجوگومی‌دانند که‌مسخرگی‌پیشه کرده‌و مطربی‌آموخته‌اند تاداد خودرا ازمهتروکهتربستانند. بااینجال، همین گروه مخالف‌نیز، حتی‌درامورعادی‌زندگی، بطورنا خودآگاه درتأثیر ونفوذآراء این‌مکتب قرارگرفته‌اند. واینك نمی‌توان شعرورمان‌بسیار عاقلانه یافیلم مردم پسند وعامیانه یاآگهی‌مبتذل دیواری یا شعارهای پرجوش وخروش حزبی را درنظر گرفت بدون آنکه سهمی از عناصر عوامل غیرمنطقی که‌توجه وموافقت ضمنی‌مارا به‌خود جلب می کند در آن‌وارد نشده باشد .

اینقدرهست که اگرسوررئالیسم درعالم‌هنرظهورنمی کرد، قرن بیستم‌ازرازشاعرانه‌ای بی‌خبرمی‌ماند .

سوررئالیسم در کشورهای دیگر

سوررئالیسم جنبشی‌است که درشعروهنرفرانسه بوجودآمدوپایه

واساس آن کاملا وابسته به‌ذوق فرانسوی است. گرچه فوتوریسم ایتالیائی را می‌توان از نظر کاوش در اعماق ذهن و کوشش برای نو آوری باسوررئالیسم مقایسه کرد، ولی موارد افتراق بیش از آنست که کوچکترین اشتراك سبك و وحدت مضمون میان این دو مسلك ایجاد کند. در آلمان و روسیه واسپانیا نیز قبل از فرانسه مطلقاً خبری از سوررئالیسم نبود. تنها مکتب «پوئتیسم Poétisme» که زودتر از بیانیهٔ سوررئالیسم برتون در چکسلواکی بوجود آمد، تا اندازه‌ای از سوررئالیسم فرانسه سبق می‌راند. این مکتب، شعر را «لودگی احساسات و مفاهیم یا یك حلقه فیلم مستان یا چراغ جادو» می‌داند که «در عالم دیوانگی مقدس استعارات» بسر می‌برد. بهمین دلیل بجای اینکه این مسلك را پیشرو سوررئالیسم فرانسه بشماریم، باید آنرا پیرو ایماژیسم انگلیس وامریکا و ادامه دهندهٔ سبك آپولینر بحساب آوریم.

با اینحال، آراء سوررئالیسم بسرعت از چهار دیوار فرانسه بیرون رفت و در چهار گوشهٔ جهان جای پائی برای خود باز کرد. در ۱۹۳۶ نمایشگاه آثار سوررئالیست‌ها در لندن افتتاح شد. آندره برتون به کشورهای اروپای مرکزی وحتی تا جزایر قناری در اقیانوس اطلس مسافرت کرد تا با تبلیغ وسخنرانی، عقاید خود را ترویج کند. در نمایشگاه بین المللی سوررئالیسم که در سال ۱۹۳۸ در پاریس افتتاح شد چهارده کشور جهان منجمله انگلستان وبلژیك واسپانیا وسویس وچکسلواکی ویوگسلاوی و آلمان وافریقا و ژاپن ومکزیك وبرزیل وایالات متحدامریکا شرکت کردند. در سالهای خونین ۱۹۴۵ـ۱۹۳۹ مرکز سوررئالیسم با خود آندره برتون به‌جزایر آنتیل وهائیتی وشبه‌جزیرهٔ فلوریدا منتقل شد وپس از جنگ دوباره به پاریس باز گشت.

درانگلستان شاعر بزرگی بنام **دیوید گاسکوین** D.Gascoyne در ۱۹۳۵ سوررئالیسم فرانسه‌را کشف می کند و کتاب «دنیای اشارات» را که‌درواقع نخستین اثر سوررئالیستی انگلیس است انتشار می‌دهد. سور-رئالیسم انگلستان عکس العملی است در برابر شعر رئالیستی واجتماعی «اودن» و «مك نیس» و «اسپندر». یکی از معروف‌ترین شاعران انگلیسی نیمهٔ اول قرن بیستم بنام **دایلن تامس** Dylan Thomas (۱۹۱۴ -۱۹۵۳) در آغاز بپیروی سوررئالیسم، هنرمندان را به‌طلب سرچشمه‌های درونی وجود انسان می‌خواند. عقیده‌دارد که «شعرحرکت موزون والزاماً حکائی است که آدمی‌را از کوری پرده‌پوش به‌بینائی عریان هدایت می کند.» می گوید «من خارج ازتصادم ناگزیر صور ذهنی می کوشم تااین صلح و آرامش موقت را که‌همان شعر است بوجود آورم.» وهمین جاست که این شاعر ازسور-رئالیسم جدا می‌شود. آخرین اشعارش که‌رنجهای بنی آدم‌را شرح می‌دهد و کمتر ازآثار نخستینش دستخوش مستی الفاظ و استعارات است، «در تجلیل عشق به‌انسان وستایش پروردگار» سروده‌شده است.

دراسپانیا نخست مخلوطی ازفوتوریسم ودادائیسم وسوررئالیسم با دونام جدید به‌میدان می آید: یکی مکتب «اولترائیسم Ultraïsme درسال ۱۹۱۹، ودیگری مکتب «کرئاسیونیسم Créationnisme» درسال ۱۹۲۵. اولترائیسم، که معروف‌ترین شاعرش **گیرمو دو تور** Guillermo de Torre نامیده‌می شود، اعلام‌می کند که‌شعر با گذشته‌پیوند ندارد. کرئاسیونیسم برهبری‌شاعری ازاهل شیلی بنام **ویسنت هویدوبرو** Vicente Huidobro که‌درمکتب‌های تندروفرانسه پرورش یافته واشعاری نیز بزبان‌فرانسه سروده، می خواهد «شعر بیافریند همانگونه که‌طبیعت درخت می آفریند».

ژرالدودیگو Geraldo Diego که هوا خواه مکتب اخیر است اشعاری پر از احساسات تغزلی وصور سور رئالیستی می‌سراید و گاهگاه نیز از اسالیب کهن شعر اسپانیائی تبعیت می کند. شاعر دیگر اسپانیائی که‌در این‌مکتب پرورده‌شده **پدرو سالیناس** Pedro Salinas است. که‌نخست بتبع پل‌والری اشعارمحکم ومنظم وغامض می‌سراید، سپس به کشف نواحی پنهان حافظه‌می رودودنیارا مجموعه‌ای ازاشکال ومفاهیم متشتت وپراکنده می‌داند. ولی بزرگ‌ترین شاعر سوررئالیست این کشور **فدریکو گارسیا لورکا** F . G . Lorca ازشهیدان راه آزادی وجنگ داخلی اسپانیاست (۱۸۹۹–۱۹۳۶). این‌شاعر نخست بشیوهٔ اولترائیسم چندقطعه شعرمحکم وزیبا می‌سازدوسپس با کتاب «شاعر در نیویورك» به‌سوررئالیسم محض رومی کند. اساس شعرلورکا متکی بر ترانه‌های عامیانه‌است که‌درقالب هنرشاعرانه‌و تخیل خلاق اوریخته‌شده. لورکاهم‌شاعر وهم‌موسیقی‌دان وهم نقاش‌وهم نمایش‌نویس وهم‌سخنرانی چیره‌دست‌است، ولی‌معاصرانش‌اورا آخرین شاعرحماسه سرای اسپانیا می‌دانند . ازدیگرشاعران سوررئالیست این کشورمیتوان **رافائل آلبرتی** R. Alberti رانام برد که مانندلورکا قصص عامیانه‌را درشعرمی آورد. معروف‌ترین اثراو منظومهٔ «شاعردر کوچه» است که عقاید سوررئالیستی و کمونیستی ورمانتیك‌اورا شرح می‌دهد . آخرین مجموعهٔ اشعار اوبنام «درمیان دریا» دلهرهٔ انسان‌معاصررا که پیوسته‌باخاطرات ورؤیاهاوامورروزمرهٔ زندگی‌دست‌و گریبان‌است‌بیان می کند. ازدیگرشاعران سوررئالیست‌معروف‌اسپانیائی می توان **ویسنت الکساندر** Vicente Alexandre **ولوئیس سرنودا** Luis Cernuda را ذکر کرد.

در یونان نخست شاعری بنام **امبیریکوس** Embiricos در سال ۱۹۳۵ سوررئالیسم را وارد آن کشور می کند. پس از جنگ جهانی دوم، سوررئالیسم بطرز شگفت آوری وارد شعر یونان می شود. شاعران بزرگی نظیر **الیتیس** Elytis و **گاتسوس** Gatsos دست پروردهٔ این مکتب اند.

در سوئد نخست **آرتور لوندکویست** A. Lundkvist آثار شاعران سوررئالیست فرانسوی را به سوئدی ترجمه می کند و بدینطریق این مکتب تازه را به هم میهنان خود می شناساند. بزرگ ترین شاعر سوررئالیست سوئدی **گونار اکلوف** Gunnar Ekelöf است، که بررغم اعتراض خودش ، اورا از پیروان این مکتب بشمار می آورند .

بزرگترین شاعر قرن بیستم **چکسلواکی**، یعنی **ویتسلاو نزوال** Vitezslav Nezval ، از نخستین کسانی است که براثر نفوذ سوررئالیسم فرانسه در جستجوی قالب های تازهٔ کلام برمی آید و عنان شعر را بدست اوهام و تخیلات ذهن می سپارد. سیر تحول شاعرانه نزوال بی شباهت به آراگون والوار و تزارا نیست: یعنی شاعر پس از پیروی سبك آپولینر در راه سوررئالیسم می افتد و از آنجا به انقلاب و از انقلاب به رئالیسم اجتماعی می رسد در آخرین منظومه ای که باعنوان «نغمهٔ دهکدهٔ من» سروده ، این شاعر ویرانی جهان کهنه و دورنمای دنیای آینده را تصویر می کند و سپس خطاب به «نسل پیردل تهی» یعنی نسلی که «دوستدار زرق و برق بود» و « بار دو جنگ خونین را بدوش کشید» چنین می گوید :

«اکنون می توانی گریه کنی که یادگار قرنهای تو فرو ریخته است
ودنیای تازه ای می خواهد از میان خرابه ها سر بر آورد.»

هنوز بسیار زود است که بتوان تأثیر سوررئالیسم را در ادبیات همهٔ

کشورها بقطع ویقین بازنمود. سکوت پاسداران ادبیات کهن توانائی این کاررا به ما نمی دهد. ولی فراموش نکنیم که هیچ کشوری نیست که ازنفوذ سوررئالیسم بر کنارمانده باشد. شاعران وهنرمندان بزرگی مانند Alberto Savinio درایتالیا، و Gustaf Munch-Patersen در دانمارک، و Ion Barbu در رومانی، و Tibor Déry (رمان‌نویس) درمجارستان از پیروان این‌مکتب بشمارمی‌روند. حتی‌درمصر، پس‌ازجنگ‌جهانی‌دوم، مجله‌ای بنام « La part du Sable » که به چـاپ آثارسور رئالیست‌ها اختصاص دارد بزبان فرانسه درقاهره منتشرمی‌شود.

تکوین یك شعر سوررئالیستی

ژول رومن، نویسندهٔ معاصر فرانسوی ، دررمان بزرگ «رادمردان»، چند فصلی‌را به‌شرح کارهای سوررئالیست‌ها اختصاص داده است . درین قسمتی که ما انتخاب کرده و ترجمهٔ آن‌را در ذیل آورده‌ایم ، نویسنده نخستین محافل سور ـ رئالیستی پاریس را درحدود سالهای ۱۹۳۰ - ۱۹۲۵ با جد و هزل وصف می کند . در آن موقع سور رئالیسم باب روز بود و پیروان آن می کوشیدند که اصول قدیم زیبا شناسی یعنی نظم وترتیب ووضوح وتفهیم و تفهم‌را از عالم هنر طرد کنند . ورژVorge که شاعر سوررئالیست جوانی است مریدان خود را در کوچه و بازار پاریس گردش می‌دهد تا ، بمدد «حالت خواب‌گردی بیدار» ، درهرکجاکه بتوان (خاصه درپشت شیشه ومیان بساط دکانها)، «کلید گشایندهٔ کشوهای‌جهان نامرئی»را کشف کند . این همان شیوهٔ تفأل وتطیر کاهنان وساحران باستانی‌است ، جزاینکه در اینجا «سروش عالم غیب» جنبهٔ هنری‌دارد ، نه‌مذهبی .

در همین ایام بود که «ورژ» یکی از زیباترین موفقیت های خود را بچنگ آورد . یك روز افراد دستهٔ کوچك خودرا به کوچهٔ « کرولبارب» برد . آفتاب درمغرب فرو می‌نشست ، ولی هنوز شب نشده بود . دربرابر یکی ازخانه‌های کهنه‌ای که درمشرق کوچه هست و نمای خارجی آن‌را یك رشته نردهٔ سیاه رنگ تشکیل می دهد ، دوستان خودرا نگه داشت و دکان بسیار تنگ وتاریك ومحقری‌را به آنان نشان‌داد. سرتاسرویترین این‌دکان که پهنایش به دو متر نمی‌رسید درطرف راست درجمع شده‌بود . یکی از این خرده فروشی‌های نامشخص وحقیر بود که ازعطاری و خرازی و بازار ارث می برند . خریدار یقین دارد که مطلوب خودرا بدست نخواهد آورد ولی ممکن است اجناس عجیب وغریبی که گوئی حالی گم گشته‌وسر گردان دارند در آن‌میان پیدا کند . طرف چپ ویترین‌رااشیاء عادی‌ومعمولی،نظیر چیزهائی که دردکانهای روستائی بچشم می‌خورد، گرفته‌بود . ولی‌انگشت سبابهٔ « کلودورژ» طرف‌راست‌را نشان می‌داد. درارتفاع سینه ، روی یك قاب شیشه ، یك دست دیده می‌شد . این‌دست تقریباً به‌اندازه وحجم‌ورنگ

دست زنده بود؛ دست‌زنده‌ای که ازمچ قطع شده باشد. با اینهمه، اندکی گلگون‌تر ازگوشت زنده بود، رنك وارفته ولك زده‌ای داشت که از غبار سالیان درازفرسوده شده بود. وچنین‌می نمود که از دست طبیعی کم دوام‌تر ومستعدفروریختن وذوب شدن است. ازنزدیك که‌نگاه می کردند، می‌دیدند که ناخن‌ها براثرفرورفتگی مادهٔ انگشت بوجود آمده‌اند ودر نتیجه‌کاملا ازانگشت متمایز نمی‌شوند. خود انگشت ها حالت‌وارفتگی وشل شدگی وحشتناکی داشتند؛ گوئی شکل‌دیگری، وشایدعالی‌تری، ازجسدمرده بودند. مثل اینکه اثرمرك، خوردن وپلاساندن گوشت نبود، بلکه استخوانها و الیاف را از درون می کاوید وپوك می کرد. این دست اندکی بسمت چپ برگشته‌بود؛ گوئی سستی ووا رفتگی و قصد مستتر حرکت آیندهٔ خود را بسوی چپ متمایل می کرد. ودرسمت چپ، یك آئینهٔ مستطیلی باچهارچوب سیاه که بطور مورب قرار گرفته وروی پایهٔ خود بطرف‌عقب برگشته بود دیده می‌شد. درسمت راست دست، یك شیپور بچگانه که روی دهانهٔ خود برپا ایستاده وبادایره‌های نقره‌فام آبی وسرخ، رنگ‌آمیزی‌شده بودبچشم می‌خورد. ودر کنج این‌قفسه، چسبیده به‌دیوار، یك کلاف درشت‌ازپشم‌سیاه وجود داشت. هریك‌ازین اشیاء باندازهٔ مساوی درفرسودگی‌غبار گرفته‌ای فرو رفته وگوئی‌همه دریك زمان به‌آنجا کوچ کرده بودند.

این مجموعه، دربرابر رشتهٔ نرده‌های سیاه وآسمان نیلگون مغرب شگفت‌آسا بزبان حال سخن می گفت، ولی سخنش دروهلهٔ نخست مفهوم نبود. نمی‌شد چشم ازآن برگرفت. رفقای «ورژ» کلمات تحسین آمیزی برزبان راندند. حتی‌یکی ازمریدان اقرار کرد که این‌مجموعه «معجزآسا» است.

پس‌ازآن دربارهٔ دست میان آئینه وشیپور و کلاف پشم بارها سخن گفتند. درمیان خوداسم آنرا «دست‌افتخار»[1] گذاشتند. و«ورژ» باهمین عنوان شعری‌نوشت که پراز لطایف وزیبائی‌ها بود، ولی‌خوانندهٔ بی اطلاع آنرا مبهم‌ومغشوش وسردرگم می‌پنداشت. فقط کسانی که درملازمت‌شاعر به زیارت کوچهٔ «کرولبارب» نایل‌شده بودند، شأن‌نزول آنرا می‌دانستند. واینك یك‌بند ازین‌شعررا نقل‌می کنیم[2]:

۱– درقرون وسطی «دست‌افتخار» نام‌دست بریده وخشکیده‌ای بودکه برای سحروجادو بکارمی‌رفت.

۲– زول رومن‌درینجا ازیك‌شعرسوررئالیستی‌عیناً تقلید‌کرده‌وحتی‌درتشدیدخصوصیات آن چندان‌مبالغه ننموده است.

دست لزج بسوی آئینه‌ای که هرگز بدان نخواهد رسید جاری است.
ای گلگون، ای گل واقعی لاشه‌ها ، ای گلگون، ای کیمیاگر استخوانها!
انگشتان بی‌ناخن می‌خواهند بخوابند، هم نمی‌خواهند نخ را بتابند ،
ای سرنوشت فراموشکار، ای سرنوشت گلگون و بی‌حال، که یك بچه می‌تواند بخوردت
آیا تل روزهای آیندهٔ من است که در گوشه انباشته‌ای
با شیپور و آینه‌ای که هرگز از چنگم بیرون نخواهی کشید ؟
آیا تل روزهای آیندهٔ من است که انگشتان بی‌ناخن تو بسویم رها می‌کند ،
در برابر آفتابی که می‌خواهد سقط شود و نرده‌ای که شاهد من است،
ای دست لزجی که افتخار را بسوی من ول می‌کنی
ای دست، دست، دست،
که مرا تك و تنها درمیدان می‌گذاری
با شیپور و آئینه، تا از خود و افتخار خود مست شوم .

هفتهٔ بعد شعر دیگری بنام «همه کس» نوشت که الهامش را از ویترین یك مغازهٔ کوچك سمساری در خیابان «سنتوئن» گرفته بود . در پشت شیشهٔ مغازه ، یك آدمك چوبی که آقای میانه سنی را با ظاهری جدی وفعال و «کاربر» نشان می‌داد نخستین ضربهٔ الهام را بر روح شاعر وارد آورد. این آدمك سبیل کوتاهی داشت ، دست راستش را کمی بالا آورده بود و اندامش درزیر نور چراغهای برق درسه آئینه منعکس می‌شد . همینکه تماشاگر در یك نقطهٔ معین از پیاده رو می‌ایستاد ، سه تا از چهار آدمك را می دید که مانند جاده‌های چهارراه ازیکدیگر دورمی شدند؛ وهر یك از دستهائی که بالا آمده بودند راهی را که می‌بایست پیمود باضرس قاطع نشان می‌دادند . هر کس که به تماشای این منظره می پرداخت . در ورطه‌های اضطراب و استهزاء فرومی‌رفت .

آن شعر که بلحن مرثیه سروده شده بود چنین آغازمی‌شد :

همه‌کس ازچهارسو می گذرد،
مجدانه از چهارسو،
و نورها برای تشجیع او آواز می‌خوانند،
همانها ! همانها !
همان نورهای چهارسو.

نمونه‌هائی از آثار پیشروان مکتب های پس از جنگ

۱

گیوم آپولینر

پل میرابو

این قطعهٔ کوتاه از کتاب «الکلها» ۱، مهمترین اثر آپولینر، گرفته شده است: گوشه‌ای از منظرهٔ شهر پاریس موجب خلسهٔ شاعرانه‌ای می‌شود که در وهلهٔ نخست عادی ومبتذل می‌نماید، ولی قدرت سادگی و تأثرانگیزی بی‌نظیر این شعر آنرا تا اعماق دل خواننده می‌نشاند.

زیر پل رود روان می گذرد
عشقهای من و تو
راستی باید از آن یاد آورد ؟
بود پیوسته نشاط از پی درد

شب بیاید بزند ساعت زنگ
روزها رفت ومراهست درنگ

دست در دست هم وروی بروی
باش تا در گذرد
زیر بازوی دو یار
رود کز دیدن خلق آزرده است

۱- کتاب «الکل‌ها» در ۱۹۱۳ منتشر شد. این عنوان مبین عطش جاودانی شاعر است برای نوشیدن زندگی سوزان، چنانکه خود می گوید :
« وتو می‌نوشی این الکل سوزنده را مانند زندگی‌ات
زندگی‌ات که تو می‌نوشی مانند عرق .»

شب بیاید بزند ساعت زنگ
روزها رفت ومراهست‌درنگ

عشق چون رود روان درگذر است
عشق اندر گذر است
گذرد عمرچه کند
آرزو لیك چه تیزاست وچه تند
شب بیاید بزند ساعت زنگ
روزهارفت ومراهست درنگ

روز وهفته همه بگذشت ، دریغ !
نه زمانی که گذشت
بازگردد ، نه دلی کز کف رفت
زیرپل رود روان می گذرد
شب بیاید بزند ساعت زنگ
روزها رفت ومراهست‌درنگ

ترجمه به شعراز: دکترپرویزناتل خانلری

خزان

درمیان مه
ـ مه پائیزی که روستاهای فقیروشرمگین رانهان کرده ـ
دهقانی باگاو خودآرام می گذرد
وزیر لب‌آوازی می‌خواند
آوازی که ازعشق وبی وفائی سخن می گوید
آوازی که ازشکستن دلی وحلقهٔ انگشتری گفتگو می کند
آری خزان، خزان تابستان راکشته است
واینك دوشبح خاکستری رنگ
ـ دهقان وگاوش ـ
ازمیان مه می گذرند .

ترجمهٔ نادر نادرپور

۲

نمونه‌هائی از آثار دادائیست‌ها

فراموشم خواهید کرد

(نمایشنامه)

از : آندره برتون وفیلیپ سوپو

صحنهٔ اول

بازیکنان : ربد شامبر، چتر

روب دوشامبر (سه بار فریاد می‌زند وپیش ازفریاد سوم پنجره‌را باز می‌کند) : این دختر، این ببری که دیروزوقت آمدن به‌خانه نوازشش کردم چیست ؟

چتر: بی‌لحاف نخوابیدسردتان می‌شود.چه‌مسافرت‌خسته کننده‌ای . بخاری‌ها وپریان دریا بیصدا ازپیش‌چشممان می گذرند . دنیا چقدر عوض شده است. من به‌شما گفته بودم که یك کاسه ستاره برنگ‌گل زرد هم از چشمهای برادرزادهٔ کوچکم خوشمزه‌تر نیست .

(کسی در می‌زند.)

چتر : میز اشغال شده است .

(پرده می‌افتد)

قطعه‌ای از کتاب

درخت مسافران

اثر: **تریستان تزارا**

شب ، شب‌را روشن می‌سازد
شب در کنام گرگان
امواج از پرندگان صدقه می‌خواهند
آب تیره می‌شود .

پس از آن یك لحظه سکوت
سکوتی که دور از مردگان شهرهارا می‌بلعد
نگهبان فانوس‌ها درمیان سکوت
موریانه‌های نوررا می‌جود
بجز نور، اندوهی و بجز نور ، سکوتی نیست
وفقط بستری از گیسوان زن

چشمها تیره می‌شود ، بچه‌ای که به‌پستان‌چسبیده گریه می‌کند
نه‌شادی و نه گریه ـ آبها در گهواره‌اند
ودرخشکی نیزماهها دلشان بهم‌می‌خورد
ومن درهمانجا هستم
درمیان تنبلی‌های فراوان بی‌حرکت مانده‌ام

نه‌امید هست نه دروغ
آفرینندگان جادوها
جادوهائی که مانند دنیا تازه است
نمی‌توانند خلاف این بگویند

۳

نمونه‌هائی از آثار سوررئالیست‌ها

روح می‌رود

از : پیرروردی

چقدر کتاب! معبدی که دیوارهای کلفت آن از کتاب پوشیده شده است.
ومن در آنجا ، درمیان این معبدی که نمی‌دانم چگونه واز کجا وارد آن شده‌ام سر گردانم. سقف‌ها براثر گرد وخاك برنگ خاکستری در آمده است . کوچکترین صدائی شنیده نمی‌شود .
تمام آن افکار بزرگ در اینجا بی حرکت مانده‌اند . یا خوابیده‌اند ویا مرده‌اند . این قصر مرگبار، چه گرم وچه تاریك است!
باناخن‌هایم دیوار را خراشیدم. بقدری کندم که ازطرف راست سوراخی باز کردم .
پنجره‌ای بود . وآفتابی که از آن وارد شد چنان چشمانم را خیره می‌ساخت که نمی گذاشت بیرون‌را نگاه کنم .
کوچه‌را می‌دیدم ، اما دیگر ازقصر اثری نبود . گرد و خاکی که می‌دیدم دیگر آن گرد وخاك سابق نبود . ودیوارهائی که در کنار پیاده‌روها بالا رفته بود باآن دیوارها فرق داشت !

خانهٔ وهم ناپذیر

از : پیرروردی

قطعهٔ ذیل که ازکتاب «خطرات ومهالك» اثر پیرروردی انتخاب وترجمه شده با ایما واستعاره اضطراب انسانی‌را شرح می‌دهد که پناهگاه خود را درجهان غیرمادی وعالم ماوراء طبیعت می‌جوید ودر طلب آن از راههای رفته دور می‌افتد

وناگهان این پناهگاه‌را ـ که نتیجه و زائیدهٔ خلجان روحی خود اوست ـ می‌بیند که بشکل خانهٔ بلند وهم ناپذیری ازکران افق سر برآورده‌است . خواننده نباید انتظار داشته باشدکه همهٔ رموز و اشارات این قطعهٔ تمثیلی را موبمو درك كند و پیش رود ، بلکه باید از دریافت احساسهائی که نویسنده می خواهد برانگیزد و به‌ذهن القاء کند خرسند باشد .

درطی این‌مدت،درجاده‌های خلوتی که بادیخ زده‌ای آنهارا می‌لیسد ، من و نومیدی راهمان را از روی شکاف های جاده می‌جوئیم و می‌رویم تا سرنوشت ناموافق‌را شکست دهیم . گرچه در پایان این کوره راه بی‌نام ونشان که مارا سرگردان و گمراه کرده‌است، خانهٔ مرگبارودورافتاده‌ای هست که ازدیدن آن درین مکان مدهش وشوم بیش ازهمه حیرت کرده‌ایم ، ولی باید گفت که ازیافتن آن نیزچندان قوی دل‌نشدیم . زیرا این خانه که وجود وهم ناپذیرش درین‌مکان مخروبه وزیر وزبر شده پـذیرفتنی نیست مایه‌ای از زندگی داشت که شاید ازهرجای دیگری ، ازهر گورستانی (که ظاهر فریبندهٔ مرگ‌است) سردتر وافسرده‌تر بود . ازبالا وبخط مستقیم پیچ وخم‌های عمودی جاده دیده نمی‌شد ، ولی درآن نقطه‌ای که ما بودیم ردیف‌های درخت‌های ناهمجنس دوطرف راه‌را می‌دیدیم : درخت‌های ریز ودرخت‌های درشت، درخت‌های نرم‌پوست‌ودرخت‌های‌زبرپوست، درخت‌های برافراشته ودرخت‌های توسری خورده . خانه درمیان باغ‌پهناوری‌بود که اطراف آن‌را دیوار بسیار بلندی‌احاطه‌می کرد . خواستم‌بدانم که‌چرادیواری بدین بلندی درمکانی‌چنین خلوت ومتروك ساخته شده است . ازآنجائی که مابودیم، یعنی ازروی‌شیب تند وناهمواری که ماایستاده بودیم، چیزی‌دیده نمی‌شد مگرحاشیه‌های سبزجاده وخاکریزهای بلند وشاخه‌های درختان که مانندیوار وولگردان (وشاید دیوار برای‌ممانعت ولگردان‌ساخته‌شده‌بود) به‌رنگ تیره وتار آسمان کمك می کرد .

زیرا درآنجا همه‌چیز رنگ تیره وتارزمین‌وآسمان‌راتشدیدمی کرد، مخصوصاً شاخه‌های درختان جاده، وپرچین‌های دشت ومزارع ، وبیشه‌ها ، وجنگل‌ها ، وولگردان ، وبالاخره آن‌موسم‌سال، وحتی گیسوان که دیگر برسر ما سنگینی نمی کنند وبااینحال نمی گذارند که رنگ آبی و شفاف آسمان‌را همچنانکه بعضی ازمردم می بینند ماهم ببینیم .

بادهم تیره وتار بود ، وگرچه تاآنوقت از جا تکان نمی‌خورد و فقط نوك علف‌های مرده‌را پیچ‌وتاب‌می داد، ناگهان باشدت تمام‌شروع به‌وزیدن

کرد. گوئی، برضاورغبت ، جاده‌رامثل دالان‌می‌پیمود. باسرعت‌دیوانه‌واری ازآن می گذشت. شاید ماترسیده بودیم. شاید دراین لحظه اضطرابی بر وجود ما چیره شد ، زیرا روی پا های خود لرزیدیم وپشت به باد دادیم و کلاهمان‌را با دست چسبیدیم . لباسهامان ازیك‌سو به‌تنمان می‌چسبید و از سوی دیگر درهوا موج‌می‌زد . ما مثل‌خاشاکی دردست سیل‌بودیم .

دیگر درست نمی‌دانم چه احساسی درین لحظه به‌ما دست داد : آیا واقعاً ترسیده بودیم یا تن به‌قضا داده بودیم ؟ ولی ناگاه دیدم که‌نومیدی باتلاش فراوان بسوی من برگشت ونگاه خشن وخشمگینش را در مردمك سبزرنگ چشم من فرو برد وما هردو ، بتوافق یکدیگر، بی‌آنکه‌کلمه‌ای برزبان آوریم ـ زیرا جریان هوا صدا را باخود می برد ـ ناگهان پشت بر طوفان کردیم .

یعنی امید اینکه بتوانیم بیش ازاین باصولت بی‌مانندبادمبارزه کنیم از دل راندیم و ، درحال ، باد مارا ازجاکند وباخود برد ، بهمان سهولتی که سخنان سست وناپایداررا باخود ببرد .

اعماق شب

از : روبر دسنو

وقتی به کوچه رسیدم برك درختان فرو می‌ریخت . پلکان پشت سر من چون آسمانی پرستاره بود . یکی از آنهارا خوب می‌شناختم و آن‌جای‌پای زنی بود که پاشنهٔ لوئی پانزدهم (پاشنهٔ بلند) کفش‌های اومدتها بر سنگفرش خیابان‌ها چون‌ضربات چکش‌فرود می آمد؛همان خیابانهائی که‌سوسمارهای صحرا، یعنی‌جانوران نحیفی که‌رامشان کرده و به‌خانه آورده بودم‌تاهمخوابه‌ام شوند،در آنها می‌دویدند. پاشنه‌های لوئی پانزدهم بدنبالشان‌رفتند. باور کنید دورهٔ عجیبی اززندگانی‌ام‌بود. هرلحظهٔ شب اثری تازه دراتاقم باقی می گذاشت : اثرشگفت آوری که گاهی لرزه براندامم می‌انداخت. بدفعات درهوای طوفانی یامهتابی بلند شدم تا درروشنائی آتش یاشعلهٔ کبریت یا فروغ کرم شب‌تاب خاطرهٔ زنهارا که تا خوابگاه مرا دنبال‌می کردندتماشا کنم. جزپاهمهٔ اندامشان برهنه‌بود وبنابرتمنای من جوراب و کفش پاشنه بلند بپاداشتند ورؤیتشان عجیب‌تر ازآن بود که کشتی اقیانوس پیمائی چتر گمشده‌ای‌را میان اقیانوس آرام پیدا کند. ای‌پاشنه‌های شگفت انگیزی که ازتماس باشما پاهایم‌خراش برمیداشت . ای‌پاشنه‌ها، مادرسراشیبی‌چه‌راهیم؟ آیا بازشمارا خواهم‌یافت ؟ آنوقت درسرایم بروی‌رازتمام بازبود،ولی‌چون رازبسراغم آمد دررا‌پشت سرخود بست وازآنوقت‌خاموش،گوش به‌غوغای پایکوبی زنان عریانی فراداشته‌ام که اطراف سوراخ کلید در اتاقم را فرا گرفته‌اند. غوغای پاشنه‌های بلندایشان صدائی‌دارد چون جرق جرق چوب دراجاق، یاخش‌خش خوشه‌های گندم‌رسیده، یاتیك تاك ساعت بشب هنگام دراتاق خلوت ، یاصدای تنفس زن بیگانه‌ای که سر پهلوی سر دیگری بر یك بالش گذاشته باشد .

داخل کوچهٔ «پیرامید» شدم. بادبرگ‌های درختان باغ «تویلری» را می کند وباخود می آورد و آرام برزمین می گذاشت. برگ‌ها چون انواع دستکش‌ها، دستکشهای چرمی یاجیری وبلند زنانه، الوان واشکال مختلفی داشتند. زنی پیش جواهر فروش دستکش ازدست بیرون آوردتاانگشتری به‌انگشت کند وآنرا باختیارلبان «لوکرسرسانگلو» بگذارد. ازتئاتری پر هیاهو بیرون می آمد وچیزی ازگیوتین وانقلاب باخود داشت. گوشه‌ای از دست بود که نزدیك به‌تکمه‌های دستکش پدیدارشود. گاه بگاه دستکش بوکسی سنگین ترازشهابی که به‌زمین می‌رسد، روی زمین می‌افتاد. مردم بی‌آنکه حرمت نگهدارند این خاطرات پراز بوس و کناررا لگدمال می‌کردند. تنها من ازآزردن آنها اجتناب‌می‌ورزیدم. حتی گاهی یکی‌ازآنان را برمی‌داشتم. اوصمیمانه ازمن تشکر می کرد. لرزش‌اورا درجیب‌شلوارم حس می کردم. معشوق من درلحظات فراروصال‌هم بدینگونه باید لرزیده باشد. من براه خود ادامه می‌دادم.

وقتی برگشتم داشتم کنار کوچه «ریولی» زیرطاق‌ها عبورمی کردم که بالاخره «لوئیزلام» را دیدم. پیشاپیشم راه می‌رفت. باد بروی شهر می‌وزید. آگهی های «به‌به‌کادم Bébé Cadum»[۱] رسولان طوفان را پیش خود می‌خواندند ودرشهر دربرابرایشان درهم می‌پیچید.

نخست دودستکش بهم درپیچیدند، گوئی دودست غیبی یکدیگررا می‌فشردند. سایهٔ آنها مدتی دربرابرم می‌رقصید.

دربرابر من؟ خیر، این«لوئیز» بود که بطرف میدان«اتوال»راه می‌رفت. چه‌راه طولانی‌شگفت‌انگیزی!

ای میدان «اتوال» که درمیان طاق تو خورشید چون چشم آسمان می‌درخشد، سابقاً پادشاهان بسوی ستاره‌ای که دست کمی‌ازتو نداشت، راه می‌رفتند. چه‌راه دورودراز پرمخاطره‌ای که مقصد اسرارآمیزش، ای‌مایهٔ آرزوی من‌وای عشق‌شوم بی‌همتا وجانکاه، شایدتومی بودی. ای‌عیسی‌مسیح، بدان که چون‌سفر باشکوهم‌را چنین‌زود متوقف ساختی وآزادی‌ام را درهم شکستی اگرمن شاهی ازشاهان بودم درگهواره خفه و نابودمی گردیدی و بعدبی‌شك‌عشقی‌عرفانی‌مرا بدام می‌انداخت وچون‌محبوسی درجاده‌های‌زمین، آنجاهائی که آرزو می کردم آزاد بگردم، می گرداند.

۱ـ آگهی مربوط به‌کارخانهٔ لوازم‌آرایش‌که بچه‌ای‌خندان بروی‌آن‌کشیده شده‌است.

از تماشای مغازلهٔ گردن باپالتوی پوستش، و تماس‌دامنش باجورابهای ابریشمی، و نوازشی که اطلس آستر به کفلهایش می‌داد، لذتها می‌بردم. ناگهان حاشیهٔ سفیدرنگی اطراف ماهیچهٔ پایش نظرم را جلب کرد. این حاشیه بسرعت بزرك و بزرگتر می‌شد تا به‌زمین‌افتاد.

وقتی به‌اینجا رسیدم، زیرپوش حریری از روی زمین برداشتم. زیرپوش تمام‌دستم‌را پرمی کرد، آنرا باز کرده بالذتی تمام‌سردر آن‌فرو بردم. بوی خاص‌تن «لوئیز» از آن استشمام می‌شد. کدام نهنك افسانه‌ای، کدام «کاشالو»[۱] می‌تواند عبیری خوش بوتر ازین‌داشته باشد؟ ای صیادانی که در میان قطعات کوه پیکریخ‌های قطبی سر گردانید، پس ازشکار نهنك‌و تفکیك دندانهای قیمتی آن ازگوشت وچربی برای ساختن اشیاء ظریف، وقتی چشمتان درشکم شکافتهٔ حیوان به‌آن مادهٔ قیمتی که عبیر نام‌دارد بیفتد ازفرط شادی حتی ممکن‌است درامواج آبهای یخ بستهٔ قطبی افتاده غرق شوید.

زیرپوش «لوئیزلام»! چه‌عالمی! وقتی بخودآمدم واطرافم‌را دیدم، مدتی بود که اودورشده‌بود. درمیان دستکش‌هائی که‌اکنون‌همگی‌همدیگر را درآغوش می کشیدند باسری‌سنگین ازمستی‌تلوتلوخوران بدنبال او که پالتوپوست پلنگش همه‌جا دیده می‌شد، می‌رفتم.

در «پرت‌مایو» پیراهن‌سیاه ابریشمی‌را که بدورافکنده‌بودبرداشتم. اکنون اوزیربالاپوش خود، که ازپوست حیوان درنده دوخته‌شده، برهنه بود. ازبوی‌زنندهٔ بادبانهای کتانی سواحل و گیاهان‌دریائی که بروی‌سواحل نیمه‌خشکیده‌اند، ازدود لکوموتیوهائی که بسوی پاریس روانند، ازبوی خطوط‌آهنی که پس ازعبورقطار سریع‌السیر گرم می‌شوند، ازرایحهٔ‌لطیف ولی ناچیزی که ازچمن‌های مرطوب‌اطراف کاخ‌های بخواب رفته برمی‌خیزد، ازبوی سیمان تازه‌ای که درساختمان کلیساها بکاررفته، بادشبانگاهی اشباع شده، وهمین بادسنگین دربالاپوش داخل شده حتماً کفل ها و سطح پائین پستانهای اورا نوازش می‌دهد. همینطور که اودرخیابان اقاقیا بطرف‌مقصد نامعلومی‌راه می‌رفت، بی‌شك‌تماس پارچه باکفل‌هایش تمنیات عاشقانهٔ اورا بر می‌انگیخت.

اتومبیل‌ها می آمدند ومی‌رفتند، گوئی باانوار چراغهاشان درخت‌ها

۱- Cachalot «عنبرماهی» نوعی نهنگ است‌که درشکم اوعبیر یافت‌می‌شود.

را جارو می کردند.

سطح زمین پر از پستی و بلندی می شد. «لوئیزلام» بسرعت دور می گردید ومن با کمال وضوح پالتوی پوست پلنگی اورا می دیدم. این پالتو حتماً حیوان درنده‌ای بوده است.

سالهای دراز ناحیه‌ای را بوحشت انداخته بود. هیکل چست وچالاکش گاهی بزیر شاخه‌های کوتاه درخت وزمانی بربالای صخره‌ای نمایان می شد. بعد سحرگاه دیگر گله‌های زرافه وغزال که به آبخور می رفتند داستان خونینی را که چنگالهای او بر تنهٔ درختان جنگل حك کرده بود برای مردم بومی نقل می کردند. این وضع مدتها بطول کشید. لاشه‌ها، اگر لاشه‌ها زبان داشتند، می توانستند شهادت دهند که دندانهایش سفید ودم نیرومند او خطرناك تر از مار کبرا بود؛ ولی مردگان حرف نمی‌زنند و استخوانهای خشك بخصوص استخوانهای زرافه ابداً چیزی نمی گویند زیرا پلنك به شکار این حیوان خوش قدوقامت بیشتر علاقمند است.

روزی روزهای ماه اکتبر که آسمان تیره و تار بود، کوههائی که در کرانهٔ افق صف کشیده بودند پلنك را دیدند که برای اولین بار ازشکار غزال واسب وحشی وحتی زرافه‌های گردن بلند تن باز زده شده وبه انبوه خار زار روی آورده است. تمام شب وروز بعد غرش کنان برخاك می غلتید، سرتیغ آفتاب پوست ازتنش کاملا کنده شده ودست نخورده روی زمین افتاده بود. بعد تن پلنك بنای بزرك شدن را گذاشت. وقتی ماه درآمد تنش باندازه‌ای بزرك شده بود که تاسر بلندترین درختها می رسید و نیمه شب سایه به ستارگان آسمان می سائید.

راه رفتن این پلنك پوست کنده که سایهٔ غول آسای آن بر ظلمات صحاری می افزود واقعاً منظرهٔ خارق العاده‌ای داشت. طوری پوستش را برزمین می‌کشید که حتی امپراطوران روم چنین پوستی بردوش نمی گرفتند.

دسته‌های افسران رومی، افسران پرچم بدست، دسته‌های حشرات رنگارنك، صعود ماهی معجز آسا، هیچکدام نتوانستند حرکت این درندهٔ خون آلودی را که رگهای آبی تنش متورم شده بود داشته باشند.

همینکه به خانهٔ «لوئیزلام» رسید، در بخودی خود بازشد وقبل ازاینکه ازپای درآید توانست درآستانهٔ در پوست خود را در پای این دوشیزهٔ شوم و محبوب افکنده عالی ترین احساسات خودرا عرضه بدارد.

استخوانهای او چه بسا که هنوزهم بعضی ازجاده‌های روی زمین را مسدود

کرده باشد. طنین نعرهٔ خشمگینش که مدتها در یخچالها و چهارراهها منعکس می‌شد، اکنون چون صدای امواج دریا خاموش شده و «لوئیزلام» برهنه، بالاپوش بدوش، پیشاپیش من راه می‌رود.

قدمی چند برداشت و این آخرین پوشش خودرا از دوش برگرفت. من تندتر می‌دوم. «لوئیزلام» دیگر برهنه شده وسراپالخت درجنگل «بولنی» راه می‌رود. اتومبیلها چون پیلی مست غرش کنان دور می‌شوند. روشنائی چراغشان گاهی به‌تنهٔ درختی می‌افتد وزمانی به‌ران «لوئیزلام»، بی آنکه به حدود تناسلی او برسد. طوفانی از صداهای رعب آور محلات «پوتو» و «سن کلو» و «بی‌یان کور» این نواحی اطراف جنگل «بولنی» رافرامی گیرد.

زن برهنه‌راه‌می‌رودوصدای‌خش‌خش‌پارچه‌هائی‌اطراف‌اوشنیده‌می‌شود. پاریس در و پنجره‌هایش‌رامی‌بندد وچراغهایش راخاموش می کند. قاتلی‌در یکی‌ازمحلات دوردست سخت در تلاش قتل عابر بی‌باکی است. توده‌ای از استخوان پیاده رو را مسدود می کند. زن برهنه به هردری که می‌خورد چشمان بسته‌ای را بازمی کند.

«به‌به‌کادم» که بالای ساختمانی بطرز باشکوهی روشن‌شده روزگار تازه‌ای را نوید می‌دهد. مردی در پنجره‌ای کمین کرده انتظار می کشد. بانتظارچیست؟

زنگی در راهروی طنین می‌اندازد. دری ارابه رو بسته می‌شود.

اتومبیلی عبور می کند.

تنها «به‌به‌کادم» که بطرز باشکوهی روشن شده متوجه وقایعی است که امیدواریم در کوچه اتفاق بیفتد.

ترجمهٔ مهدی داهی [1]

نیمه راه زندگی

از: روبر دسنو

لحظهٔ حساسی درزمان وجود دارد

لحظه‌ای که شخص، درست به‌نیمه راه زندگی‌اش می‌رسد،

جزئی ازیك‌ثانیه،

۱ـ نقل‌ازمجلهٔ «سخن»، دوره چهارم، شمارهٔ ۷، صفحهٔ ۲۸ـ۵۲۵

تکهٔ زودگذری اززمان، تندترازیك نگاه ،
تندتر ار ذروهٔ التهابات عشق،
تندتر ازنور .
وشخص درین‌لحظه سریع‌التأثراست .
ازخیابان درازمیان شاخ و برك‌درختان
بسوی برجی که‌زنی در آن‌خوابیده است‌سرمی کشد ،
زنی که زیبائی‌اش در برابر بوسه‌ها ودر برا برفصول مقاومت‌میکند،
چون ستاره‌ای درمقابل بادوصخره‌ای درمقابل امواج.
کشتی لرزانی پیش‌می‌رود وسروصدا می کند،
در بالای درختی پرچمی درنوسان است ،
زنی که بسیار آراسته است اما جورابهایش روی کفشهایش افتاده
در گوشهٔ کوچه‌ای ظاهرمی‌شود :
دچارلرزش وهیجان است ،
چراغ کهنه‌ای را که دود می کند بادست‌نگاهداشته است.
و باز باربرمستی‌در گوشهٔ پلی آواز می‌خواند ،
و بازعاشقی لبهای معشوقه‌اش را گازمی گیرد ،
و بازبرك گل‌سرخی روی یك‌بستر خالی می‌افتد ،
و باز سه‌ساعت بزرك زنك‌ساعت معینی‌را
بفاصلهٔ چنددقیقه ازهمدیگرمی نوازند،
و بازمردی که در کوچه‌ای راه می‌رود برمی گردد
زیرا اورا باسم صدا کرده‌اند
اما کسی را که این‌زن صدامی کند او نیست،
و باز وزیری با لباس رسمی
که‌دامن پیراهنش درمیان شلوار وزیر شلواری مچاله‌شده
و بشدت ناراحتش کرده است
دارالایتامی را افتتاح می کند،
و باز ازکامیونی که باتمام سرعت
در دل‌شب از کوچه‌ای خالی می گذرد
گوجه فرنگی بزرگی پائین‌می‌افتد
وچرخ‌زنان توی‌جوی آب می‌رود
و بالاخره بیرونش خواهندآورد ،

و باز حریقی در طبقهٔ ششم عمارتی روی داده است
و در دل شهر باسکوت و بی‌اعتنائی زبانه می کشد،
و باز مردی تصنیفی را گوش می‌دهد
که مدتها بود فراموشش کرده بود
و باز فراموشش خواهد کرد.
و باز چیزهای زیادی
چیزهای دیگری که مرد در لحظهٔ کوتاه نیمه‌راه زندگیش می‌بیند،
و چیزهای زیاد دیگری در کوتاهترین لحظهٔ عمر زمین اتفاق می افتد.
و او از این لحظهٔ کوچك را در مغز خود می‌پروراند
اما می گوید: «این افکار سیاه را از مغز بیرون کنیم.»
و این افکار سیاه را از مغز بیرون می کند.
چه می‌تواند بگوید،
چه می‌تواند بکند
بهتر از این؟

مشاهدات تازه

از: **پل الوار**

حیاطهای کوچه بسته است
اشعهٔ آفتاب
محکوم است

لباسهای خانوادهٔ بزرگ
مردك رامیترساند
زیرا خودش کوچك است ولباسها
بزرگ

یك شیشه شراب
یك لیوان آب
دو جفت عینك
یك دوجین پیراهن
بسیاری اندوه
کمی کره

اما فردا سایهٔ پاهایم را
بعقد ازدواج سایهٔ پدرم
در می آورم

اما چراغهای آبی
آسمان ژوئیه
دختران دختران منند

از کتاب «نتایج رؤیاها»

باغ

از: ژاك پرور

کافی نبود و نیست هزاران هزار سال
تا باز گو کنند :
آن لحظهٔ گریختهٔ جاودانه را
آن لحظه را که تنك در آغوشم آمدی
آن لحظه را که تنك در آغوشت آمدم
در باغ شهر ما
در نور بامداد زمستان شهر ما
ـ شهری که زادگاه من و زادگاه توست ـ
شهری بروی خاك
خاکی که درمیان کواکب ستاره‌ای است .

برای تو دلدارم

از : ژاك پرور

به بازار پرنده فروشان رفتم
و پرندگانی خریدم
برای تو
دلدارم.
به بازار گل‌فروشان رفتم
و گلهائی خریدم
برای تو
دلدارم .

به‌بازار آهن فروشان رفتم
وزنجیرهائی خریدم
زنجیرهای سنگینی
برای تو
دلدارم
پس به‌بازار برده فروشان رفتم
وترا جستم
اما نیافتم
دلدارم

سرود

از: ژاك پرور

امروزچه روزی است
امروزهمهٔ روزهاست
محبوب من
امروزهمهٔ روزهای زندگیست
معشوق من
یکدیگررا دوست داریم وزندگی می کنیم
زندگی‌می کنیم ویکدیگررادوست داریم
ونمی‌دانیم که زندگی‌چیست
ونمی‌دانیم که روزچیست
ونمی دانیم که عشق چیست

بسی دیده‌ام

از: ژاك پرور

دیده‌ام کسی را که روی کلاه دیگری نشسته بود
رنگش پریده بود
بدنش می لرزید
منتظرچیزی بود ... هرچه می‌خواهد باشد ...

منتظر جنك ... منتظر آخر دنیا ...
اصلا قادر نبود حرکتی بکند یا حرفی بزند
و آن دیگری
آن‌دیگری که کلاه «خودش» راجستجو می کرد رنگش پریده‌تر بود
واوهم می‌لرزید
وهی بخود می گفت :
کلاهم را... کلاهم را...
ومی خواست گریه کند .

دیده‌ام کسی را که روزنامه می‌خواند
دیده‌ام کسی را که به‌پرچم سلام می‌داد
دیده‌ام کسی را که لباس رسمی پوشیده بود
یك ساعت داشت
یك زنجیر ساعت
یك کیف پول
یك نشان افتخار
ویك عینك روی دماغ .

دیده‌ام کسی را که دست بچه‌اش رامی کشید
وفریاد می‌زد ...
دیده‌ام کسی راباسگی
دیده‌ام کسی راباعصای شمشیردار
دیده‌ام کسی را که گریه می کرد
دیده‌ام کسی را که داخل کلیسا می شد
دیده‌ام دیگری را که ازآنجا خارج می‌شد .

صبحانه

از : ژاك پرور

قهوه را ریخت
درفنجان
شیر را ریخت

درفنجان قهوه .
شکر را ریخت
درشیرقهوه .
با قاشق چایخوری
هم زد .
شیرقهوه‌را خورد
وفنجان‌را سرجایش گذاشت
بی آنکه بامن حرفی بزند .
سیگاری روشن کرد
ودودش را
درهوا حلقه کرد .
خاکسترش را ریخت
در خاکستردان
بی آنکه بامن حرفی بزند
بی آنکه به‌من نگاهی کند .
بلند شد
کلاهش‌را برداشت
بارانی‌اش را پوشید
زیرا باران می‌آمد .
و بیرون رفت
زیر باران
بدون یك کلمه حرف
بی آنکه به‌من نگاه کند .
ومن سرم‌را
در دست گرفتم
و گریستم .

قصهٔ اسب

از : **ژاك پرور**

ای آدمهای‌خوب ، شرح پریشانی مرا بشنوید
قصهٔ زندگی‌ام گوش کنید
یتیمی باشما حرف می‌زند

ودرد دلش‌را می گوید
هین ! هین ! . . .
یك روز ، یك سرهنك،
نه ، یك‌شب بود ،
یك سرهنك زیرران خود
دواسب‌را کشت
این دو اسب اینها بودند...
هین ! هین !
زندگی چه تلخ است
این دواسب ، پدربیچارهٔ من
وبعد مادر بدبخت من بودند
که زیر تخت قایم شده بودند
زیر تخت همان سرهنك که ..
که درپشت جبهه
دریکی ازشهرهای کوچك «جنوب» قایم شده بود .
سرهنگه حرف می‌زد
شبها باخودش حرف می‌زد
ازکاروبارش حرف میزد
واینطورشد که پدرم
واینطور شد که مادرم
هین ! هین !
یك شب ازغصه مردند .

قصهٔ خانواده‌مان بسر رسید
از زیر میز بیرون آمدم
وچهار نعل فرار کردم
فرار کردم بطرف شهر بزرگی
که همه چیز می‌درخشد وبرق می‌زند
با «پم» به«ساریس» رسیدم
ببخشید که بزبان اسبها حرف می‌زنم
یك روز صبح با«سم» به«پاریس» رسیدم

وسراغ شیررا گرفتم
شاه حیوانات را .
از تخت روان ضربهٔ محکمی
خورد تودماغم
برای اینکه‌جنگ بود
جنگی که دنباله داشت
چشم‌بند به‌چشمم زدند
و مرا بسیج کردند
وچون جنگ بود
جنگی که دنباله داشت
گرانی می‌شد
خوردنی کم می‌شد
وهرچه کمتر می‌شد
آدمهانگاهم می کردند
چشم غره می‌رفتند
دندان قرچه می کردند
اسمم را «بیفتك» می‌گفتند
ومن خیال می کردم انگلیسی حرف می‌زنند
هین ! هین !
هر کی زنده بود
ومرا نوازش می کرد
منتظر مرگم بود
تا مرا بخورد .
یك شب تو اصطبل
یك شب که خواب بودم
صدای عجیبی شنیدم
صدائی که میشناختم
همان سرهنك پیره بود
سرهنك پیره بود که برگشته بود
همراه یك سرگرد پیر

خیال می کردند خوابم
یواش یواش حرف می‌زدند :
ما دیگر دمپختك نمی‌خواهیم
ما گوشت حیوان می‌خواهیم
بیائید تا توی یونجه‌اش
سورن گرامافون بریزیم
یك هو خونم جوش آمد
مثل «خرك» ورزش
از اصطبل بیرون پریدم
وتوی بیشه‌ها دویدم

حالا جنك تمام شده است .
وسرهنك پیر مرده‌است
در تختخوابش مرده است
بمرك طبیعی مرده است
ولی من زنده‌ام واصل کار همین است
خدا حافظ
شب بخیر
نوش‌جان ، جناب سرهنك !

نظری به ادبیات معاصر

پژوهنده‌ای که بخواهد سیر ادبیات معاصر اروپارا، خاصه پس از جنگ جهانی دوم، بررسی کند بامشکلات بزرگی مواجه میشود. نخست آنکه هنوز «سره» از «ناسره» جدانگشته وعیار واقعی آثار اخیر بر محك تجربهٔ زمان، آزمایش نشده است. مورخان ادبی درمیان وسوسهٔ انتشار فهرست مشروح نویسندگان زنده وعلاقه به تبلیغ ذوق وانتخاب شخصی خود حیران ومردد مانده‌اند. وجای تعجب نیست: زیرا در هر دوره از تاریخ ادب، شیفته ودلباخته ذوق زمان شدن یا، برعکس، ازهر گونه تازه‌جوئی ونوآوری رو گرداندن بر ارزش واقعی آثار هنری سایهٔ گمراهی افکنده است. زمان ما که از تمجمج ووسواس درهراس است، باشتاب تمام سر بر آستان آثاری که، در بیان معانی، قالب‌ها وشکل‌های نو وبدعت‌های شگفت آورده اندمی ساید وفریاد «نبوغ» برمی آورد. اینکه چیزی نیست، حتی گمان می کند که «ادبیات»، بمفهوم قدیم کلمه، حرف مفت وسکهٔ باطل است. ازاین‌رو، آثارسست بنیاد وخام وناپخته‌ای را که حتی گاهی ازصورت طرح نخستین خارج نشده است تشویق وترویج می کند و بر بی‌هنری بنام بیان «صمیمیت» و «تجربهٔ زندگی» می‌بخشاید.

بااینهمه قرن‌ما ازقرون گذشته چیزی کم ندارد.

«قرنی که مادر آن زندگی می کنیم شاهد تحول ودگرگونی عمیقی درهمهٔ رشته‌های هنری است. شعر نو وموسیقی نو ونقاشی نو بوجود آمده و

افقهای تازه‌ای در برابر دیدهٔ هنردوستان گشوده شده.

» کسانی که با هنر نو برخورد می کنند عموماً آنرا نامطلوب می یابند. گروهی بی تأمل داوری می کنند و هنر نو را زشت و نامطبوع می خوانند و به عادات دیرین خود باز می گردند و در تعلق به آنها راسخ تر می شوند. گروهی دیگر مشتاق و پژوهنده‌اند و از خامی و تعصب بدور، ولی در هنر نو حسنی نمی بینند و در می مانند که چگونه می توان به هنر نو دل بست و اشکال ناموزون و رنگهای شوریده و خطوط پریشان آنرا مایهٔ آرام روح و تسلی خاطر شمرد ویا از آن بشور آمد.

«اما پژوهندهٔ مشتاق باید نخست توجه کند که اگر در جهان متمدن نهضتی هنری روی می دهد و بیش از نیم قرن دوام می یابد و نقادان و هنر شناسان بزرگ را بسوی خود می کشد و کم و بیش قبول عام می یابد، بی شك در خور توجه کسانی که دوستدار هنرند هست[1].»

فراموش نکنیم که هر عصر تاریخی و هر نسل بشری هنری مخصوص و مناسب خود دارد و زیبائی را بشیوهٔ خاص خود می نگرد و دلیل لزوم چنین هنری وجود همان هنر است. این هنر جدید اگر رشد کند و ریشه بدواند و دوام یابد معلوم میشود که حق بقا دارد و یك مرحلهٔ ضروری از پیشرفت هنری است. و حتی اگر کارش فقط تخریب باشد و هیچ بنای تازه‌ای بجای آن برپا نکند، باز می توانیم مطمئن باشیم که این تخریب رستاخیزی بدنبال خواهد داشت.

تحول رمان

در آغاز قرن بیستم، نوعی از رمان که می توان آنرا «رمان شاعرانه» نامید در برابر سنت قدیم رمان، که

۱- احسان یارشاطر: «آیا میتوان از نقاشی جدید لذت برد»، مجله «سخن»، دوره ششم، صفحه ۱۰۵۴

واقعیت را بشیوهٔ قراردادی وتصنعی نویسنده می نگریست و به قالب کلام توجهی نداشت، قد برافراشت و واقعیت را از زیر قشر مادی و تسلسل جبری پدیده‌های فیزیکی و اجتماعی بیرون کشید و خواننده را در ظلمات سحر آسائی فرو برد. رمان سمبولیستی، که نوع خاصی از «رمان شاعرانه» است، بدنبال شعر سمبولیستی قدم بعرصهٔ وجود نهاد ولی در صحنهٔ نبرد دیری نپائید.

گر چه در نیمهٔ اول قرن بیستم شعر در قلمرو رمان نفوذ کرده، ولی هوش وخرد نیز بتدریج در کشور رمان پروانهٔ اقامت گرفته است. رئالیسم نخستین آنچه را که جهان بر آدمی تحمیل کرده است می دید، ولی رمان امروزمی خواهد آنچه را که وجود انسانی بر اشیاء افزوده است ببیند وشرح دهد. و آنچه وجود انسانی بر اشیاء می افزاید، نخست بصورت «پرسش» مطرح می شود.

نزدیکی رمان بشیوهٔ اهل تحقیق وتتبع، وطرح مسائل ومشکلات زندگی از نشانه‌های تحول رمان است. داستان پردازی وسیلهٔ شناسائی طبیعت وتجسس وپژوهش می شود: فرضیه‌هائی در رمان مطرح می شود که، پیش از آن، عقل سلیم رمان نویس اجازهٔ تصور آنهارا بخود نمی‌داد.

نویسنده ازراه رمان می کوشد که مسائل فردی ومشکلات شخصی خودرا بشکل تمثیل نشان دهدوراه چاره‌ای بجوید. رمان ونمایشنامه در دست «آناتول فرانس» و «موریس بارس» و «ساموئل باتلر» و «اسکار وایلد» و «هربرت جرج ولز» و «برنارد شا» بصورت استعاره و کنایه ورمز و تمثیل ووعظ وخطابه درمی آید، وشرح داستان فقط بهانهٔ بیان اعتقاد یا خلجان روحی نویسنده قرار می گیرد. گفت وشنود قهرمانها برای اثبات عقاید شخصی خود- که رمان رئالیستی حاضر به قبول آن نبود، ولی «داستایوسکی» بهترین نمونهٔ آنرا

بدست‌داده بود ـ قسمت مهمی از صفحات پاره‌ای از رمانهای بزرگ معاصر را اشغال کرده است: «مارپردار» از **دی. اچ. لارنس** Lawrence و «کوهستان سحر آمیز» از **توماس‌مان** و «سکه‌سازان» از **آندره‌ژید** و «سرنوشت بشر» از **آندره مالرو**، درخارج از چهارچوب داستان، اجازهٔ ورود به گفت‌وشنود و گاهی پر گوئی قهرمانها ـ که هریك درطلب «حقیقت» شخصی خود می کوشند ـ داده است. بسیاری از داستان نویسان کنونی، فیلسوفی در درون خود نهفته دارند. و کششی که آنان را بسوی آفرینش رمان می کشاند همان کششی است که انگیزهٔ کار مرد محقق ودانشمند است .

رمان رئالیستی قهرمانها را از روی اعمال ورفتارشان نشان می داد و کاری به محرك باطنی آنها نداشت. رمان رئالیستی در روحیه واخلاق قهرمانها موشکافی نمی کرد، ازاینرو در روانشناسی به کشف مهمی توفیق نیافت. رمان جدید بیش از شرح سیر وسلوك ووصف رفتار خارجی قهرمانها به محرك درونی اعمال آنها توجه دارد. رمان با نویسندگانی نظیر **جرج مردیت** Meredith و **هنری جیمس** و **مارسل پروست** حالات روانی بشر را مانند زبردست‌ترین روانشناسان بررسی وعمق‌یابی می کند، و با **جیمس جویس** و **ویرجینیا وولف** پنهان‌ترین زوایا وخفایای روح را می کاود: یعنی نه فقط حالات مشخص و معین ضمیر بیدار آدمی که بسهولت بر شتهٔ منطق وقانون کشیده شده، بلکه توده‌های سحابی شکل ضمیر پنهان او نیز، که حالات روانی از آن ناشی شده است، مورد بررسی و کنجکاوی نویسنده است. ازاینرو، رمان جدید افق روانشناسی را وسعت داده ودنیای متلاطم و بی‌شکل وسیال ودگرگونه‌ای را ـ که درعین حال، آن چیزی است که هست وهم آن چیزی نیست که هست ـ درقلمرو علم درآورده است .

اکنون رئالیسم جدیدی بوجود آمده که ظاهراً دنباله و تشدید همان رئالیسم پیشین است. ازمیان رمان نویسان معاصر امریکا، **دوس پاسوس** و **همینگوی** و **کالدول** دنیای احساس خام وبدوی را شرح می‌دهند و مصرانه باسنت تغزلی سبکهای پیشین مخالفت می‌ورزند. رمان از تکه‌های زندگی روزمره که بسادگی پهلوی هم چیده شده‌اند، ازتلفیق وقایع روز ومشهودات نویسنده بوجود میآید: «عدسی دوربین عکاسی» جانشین عدسی چشم نویسنده می‌شود. رمان درشوروی، پس ازسالهای تغزل آمیز وشاعرانهٔ انقلاب، به‌رئالیسم اجتماعی رومی کند. اصل «تجربهٔ زندگی» مبنای ادبیات معاصر است: جذبهٔ این ادبیات از شرح وقایع روز مره سرچشمه‌می گیرد، واغلب خوانندگان درمیان رمان بدنبال خاطرات شخصی نویسنده می گردند، خواه این رمان را **آندره ژید** نوشته باشد خواه **ماکیسم گورکی**.

ولی این نکته را هم فراموش نکنیم: مقصود از رئالیسم، درنظر نویسندگان معاصر، شرح تجربهٔ شخصی نویسنده است اززندگی. نه وصف مشاهدات او. گرچه نویسنده عناصر کارش را از واقعیت خارجی می گیرد، ولی نه‌ازآنروست که‌خودچیزی برای گفتن ندارد: نویسنده ابتکار عمل‌رابدست امور واقع‌می‌سپارد، زیرازبان‌واقعیت‌ازبان خودش گویاتر ورساتر است. وصف بیطرفانهٔ واقعیت، حقیقت‌اساسی ومهمی‌را آشکارمی کند: حقیقتی که نویسنده کشف کرده ودرآن زیسته است. «عدسی دوربین‌عکاسی» درعین حال، همان بینش درونی نویسنده‌ای‌مانند **دوس پاسوس** است؛ «لحظهٔ احساس»، درآثار **همینگوی**، همان‌حقیقت زندگی است ازنظر این نویسنده؛ واگرقهرمانهای فلان شرح فاجعه

همچون تماشاگرانی بی‌رگ وخونسرد جلوه می کنند، برای اینست که رقت ومصیبت هرچه ازماجداتر ودورتر باشد اثرش بیشتر می‌شود.

بیطرفی نویسنده وخونسردی قهرمانها، دلیل عدم بینش شخصی و سلب علاقه ازانسان وطردسبك ورد قواعد زیباشناسی نیست؛ برعکس، وسیله‌ایست که به بینش رمان نویس، نیروی اطمینان ودرك واقعیت بالاتری رامی بخشد. غرض **کافکا**، درخلال داستانهایش، انتقال بینش شخصی خود اودربارهٔ سرنوشت بشروعالم ماوراءالطبیعه است، وبرای حصول این مقصود، مانند **همینگوی** خونسرد و بیطرف وتماشاگرحوادث جلوه می کند.

رمان جدید، بینش رئالیستی واقعیت راطردمی کند، ولی اگرهم رمان نویس خودرا بجای یکی ازقهرمانهای داستان بگذارد، درعین حال عقیده دارد که «خودبینی» نویسنده نباید دامنهٔ رمان رامحدود کند: رمان باید مبین «جهان بینی» وسیع نویسنده باشد. اززمان **فلوبر** تاکنون، رمان نویس، برخلاف مشرب رمانتیسم، دیدشخصی خود رابرقهرمانهای کتاب تحمیل نمی کند، گوئی همه چیزخارج ازوجود نویسنده می گذرد. دخالت مستقیم نویسنده، بهرگونه که باشد، قدرت رمان رامی گیردو ازجذبهٔ آن می کاهد. هربار که رمان نویس بنام شخص خودسخن گوید، به «نتیجهٔ اخلاقی» می‌رسد وقهرمانها را محاکمه می کند وچنان برسیر داستان حکم می‌راند که گوئی در هرصفحهٔ کتاب حضوروجدان هشیارو قضاوت بی فرجام نویسنده بردوش خواننده سنگینی می کند. هربار که رمان نویس دست خواننده رابگیرد وعلل حوادث راشرح دهد وتفسیر کند و اورا بسوی نتیجهٔ معینی رهبری نماید، هربار که بجای شرح مستقیم و

سادهٔ داستان، ضرورت ساختمان رمان وارشاد قهرمانها رامطمح نظر قرار دهد ازقدرت اثر کاسته می شود .

اشتباه نشود! هدف رمان جدیداین نیست که خواننده را دردام واقعیتی وهمی بیندازد، ولی درعین اینکه ناقل بی‌نظرواقعیت خارجی نیست، باید از روی‌الگوی همین واقعیت دست به‌کار آفرینش واقعیت دیگری بزند که دارای همان قدرت وصلابت باشد. رمان باید از همان وهلهٔ اول مارا تکان دهد، و از همان جمله‌های نخستین ، دنیای وسیع ولی مبهمی رادربرابر دیدگان مابگسترانند وناگهان خواننده رادرمیان حوادث بگذارد. اکنون روش «ابهام» جانشین تمهید مقدمه‌های طولانی بالزاك‌وار شده‌است. رمان «سفرای کبار» از **هنری جیمس** و «هیاهووخشم» از **ویلیام فاکنر** و «اولیس» از **جیمس جویس** از همان سطر اول خواننده رابی‌مقدمه دروسط داستان قرار می‌دهد . قدرت رمان جدید در قدرت مقاومت اودربرابر خواننده است: بدینمعنی که‌خواننده برای فهم مطلب باید قدم بقدم درآن نفوذ کندوبعبارت دیگر باید، مانند خودرمان نویس. رمان را از نوبسازد . **آندره ژید** در کتاب « سکه‌سازان » بهمین معنی اشاره می کند :

«دلم‌می‌خواهد که نویسنده حوادث راصریحاً نقل‌نکند، بلکه‌هر حادثه را چندین‌بار ازچشم کسانی که درآن دخالت داشته‌یاازآن‌متأثر شده‌اند بنگرد وبیان کند. دلم‌می‌خواهد که حوادث درچشم‌هریك از شهودجزئی تغییری کند. رغبت‌خواننده‌از کوششی که برای‌درك‌حقیقت می کند ناشی‌می‌شود. رمان برای تکمیل‌وتبیین خوداحتیاج به‌همکاری خواننده دارد .»

زبان تازهٔ شعر

از سمبولیسم تا رئالیسم، از رئالیسم تا کوششهای «شعر جامع» و سوررئالیسم، از سوررئالیسم تا امروز، تحول شعر گوئی بر اثر تصادم آراء و عقاید متضاد حادث شده است. ولی دامنهٔ اختلاف و تباین هر اندازه وسیع باشد، باز هم از «بودلر» تا سوررئالیسم و از سوررئالیسم تا «مابعد سوررئالیسم» بینش واحد و زبان مشترکی در شعر بچشم می خورد. چنانکه، فی المثل، می توان تشخیص داد که فلان قطعه شعر پس از تحولی که در سراسر اروپا بر اثر نفوذ **بودلر و مالارمه** بوجود آمد ساخته شده است. بسیاری از سخن شناسان می گویند که شعر جدید فاقد هر گونه اشتراک سبک و وحدت مضمون است. با اینحال، اگر از دور با نظری کلی به اشعار سالهای اخیر بنگریم می بینیم که باوجود تضاد و پراکندگی و تفاوت، همه از چشمهٔ منظم و یکنواخت سبک معین و مشخصی آب می خورند.

در سرتاسر اشعار جدید، تلاشی برای مبارزه با «درون جوئی» رمانتیک ها و «برون جوئی» رئالیست ها بچشم می خورد. بجای شعری که طبیعت خیالی و رؤیا و وهم و سفر تمثیلی روح را به مخالفت با واقعیت بر می انگیخت، شعری می آید که همش مصروف شناختن واقعیت است. ولی مفهوم «واقعیت» در اینجا با مفهوم «واقعیت» در مکتب پارناس و ناتورالیسم تفاوت بسیار دارد. شعر جدید که بهیچروی پناهگاه خود را درعالم ماوراء و جهانی سوای جهان ما نمی جوید، باوصف واقعیت نیز بهمانگونه که هست مخالف است و حتی سرشت واقعیت را با سرشت شعر متباین می داند، اما نشان می دهد که عالم واقع بطور کامل و جامع می تواند به شعر در آید. بنا بر این. درمشرب نو شعر مبین راه و رسم شیوهٔ زندگی است در تطبیق با مجموع

واقعیت .

زیرا شعر نو آفرینش شاعرانهٔ واقعیت است . درمکتب رومانتیسم، شعر گریزی است بسوی واقعیت مجزا و مجرد ، منتها این واقعیت از قبل و بشکل ساخته وپرداخته وجود داشته که همان ماهیت و تجربهٔ احساسات است. درمکتب رئالیسم، شعر وسیلهٔ بیانی است که درهمهٔ موارد بکارمی آید . اما درادبیات جدید، شعر به‌اشیاء و امور ساخته‌و پرداخته وشناخته شده نمی‌پردازد (خواه شرح تجربهٔ زندگی باشدیاوصف منظره یانقل داستان یا بیان اندیشه) : شعر ،کار آفرینش شاعرانه است .

بعقیدهٔ **مالارمه** و **والری** شعر از«الفاظ»بوجودمی آید وتوجهش به‌تجریدوانتزاع است. درنظر دیگران، شعر ازصور ذهنی واحساس بوجود می آیدوتوجهش به‌واقعیت‌عینی است. ولی درهردو گونه‌شعر، کار آفرینش متشابه‌ویکسان است. «سپردن ابتکارعمل بدست الفاظ»یابقول **آراگون** « استعمال بی‌حساب مخدرصورشاعرانه» چه‌اهمیت و تفاوت‌دارد: شاعر جلوس دنیای خدشه ناپذیروبی‌نقصی‌را که باخود اودرتعادل کامل باشد انتظارمی کشد. شعرنو اغلب از توالی سادهٔ صور ذهنی بوجود می آید ، ولی بی آنکه واقعیت مأنوس ومعهودخارجی را دوباره برای ما بسازد ، رشته‌های انس والفت مارا نیز با واقعیت‌قراردادی می گسلد، درست‌مانند کلماتی که ازدرك معنای آنها قاصر باشیم . زیرا بقول **پیر رووردی** ،صور ذهنی «آفرینش خالص روح » است وتازمانی که جنبش فکر آفرینندهٔ آنرا نشناسیم دردرك‌معانی آن فرومی‌مانیم. شاعر نه‌تنها ازراههای هموار وشناخته شدهٔ واقعیت ساخته وپرداخته نمی‌رود، بلکه برخلاف‌جریان آب شنامی کند . شعرنو،احساسات وزبان وعقل و واقعیت وداستان ـ

سرائی‌راطردمی کند، زیرا با«دنیای‌مفروض» بهر گونه که‌باشدمخالف است. نه‌همان‌سرودن‌آن برای شاعر بلکه دریافتن‌آن‌برای‌خواننده‌نیز دشوارشده است، زیراخواننده ازآنچه‌تا کنون دیده وشنیده‌است اثری درشعرنونمی‌یابد. خصوصیت مشخص شعرمعاصر، مقاومت دربرابرفهم فوری وبیواسطهٔ خوانندگان است .

شعرنو، درهمه‌شکلهای گونا گونش، مسیر طبیعی وعادی درك و تفکروزبان مارا تغییر می‌دهد. وبااینحال، نخستین هدفش ایجادتعادل کامل‌میان‌خود و واقعیت‌است. درشعرنو، مادنیاراتشخیص‌نمی‌دهیم‌ولی درعوض، خودرا می‌یابیم .

شعرنورا، که‌آفرینش‌شاعرانهٔ‌واقعیت‌خواندیم،می‌توانیم‌آفرینش شاعرانهٔ‌زبان نیزبنامیم. شعربا‌ایجاد زبانی‌مخصوص‌بخود،واقعیت‌خاص خودرا می‌آفریند. نظریهٔ مهمی ازمدتها پیش با شکلهای گونا گون در شعربوجودآمده که قوانین وزن وقافیه ودستورزبان وهر گونه کوشش برای «شعرسازی» را مطرود می‌شمارد وهدف‌شاعررا رسیدن به‌ماهیت اشیاء بی‌واسطهٔ‌الفاظ می‌داند. شیوهٔ‌شعرآزادو روش**ورلن** که‌باهر گونه قوانین‌فصاحت وبلاغت‌مخالفت می‌ورزید وکلمات منقطع و گفتگوهای زمزمه آمیزرا واردشعرمی کرده و کوشش **کلودل والیات** برای‌یافتن تداول‌عام وآوردن‌زبان نثردرشعر، وحذف نقطه گذاری‌بوسیلهٔ**آپولینر**، ودرهم ریختن‌قوانین‌جمله‌سازی‌وشیوهٔ ضدتغزلی**مایاکوفسکی** که‌ترانه های بزمی رامی کشت وزبان کوچه وبازار رابکارمی گرفت، وسادگی عامیانهٔ اشعار**لورکا** ، و کوشش برای‌معاف کردن شعرازموسیقی کلام ، وبالاخره‌اقدامات‌سوررئالیست‌ها‌برای‌انهدام شکلهای‌هنری‌وزبان‌رایج،

همه‌وهمه‌دلالت‌می کند که بر دل‌شعر زخم هولناکی نشسته‌است که گوئی می‌خواهدآنرا ازدرون‌بکاود ونابود کند. ولی‌این امر جزصورت ظاهر نیست: سرتاسر اشعارنو، ونه‌فقط سنت‌بازمانده **مالارمه** ، نشان‌می‌دهد که شعراز«الفاظ» ساخته شده است. انتقاد و انفکاك زبان جزانتقاد و انفکاك زبان‌مصنوعی وقراردادی‌نیست: زبان«مفروض» مردودمی‌شودتا زبان‌تازه‌ای که‌بایدبوجودآیدجانشین‌آن گردد. آنگاه که **آندره برتون** می گوید: «بایدالفاظ بایکدیگرعشقبازی وبوس و کنار کنند»، نه تنها غرضش طرد زبان‌نیست، بلکه منتظراست که زبان قدرتهای تازه‌ای از خودبروزدهد. **برتون** درطرد زبان «مفروض» همعقیدهٔ **والری** است ، جزاینکه برتون طرفدار«بدیهه گوئی» است ووالری‌هواخواه «صنعت‌گری». تقویت‌صنعت ادبی‌بمددلغات‌محکم ومجرد، ورهائی‌ازهر گونه صنعت ادبی‌بمدد بدیهه گوئی زبان الهام یازبان تکلم، دو وسیلهٔ متضاد است که شعرنوبا توسل به‌آنهامی کوشدتا « زبان‌آفرینش» را جانشین «زبان بیان» کند .

ورود به شعر نو، از هردری که باشد، همیشه‌بازگشت از «آشنا» به«ناآشنا»است. زیراخصوصیت‌اساسی‌**شعرنو** گسیختن‌رشته‌های‌ارتباط با واقعیت خارجی وزبان مستعمل و قراردادی است. در زیر پردهٔ وجوه گوناگون ومتناقص، آنچه‌وابسته‌به‌شعرنوست همان‌اثبات‌وتأییدماهیت آفرینندهٔ شعراست

تأثیراگزیستانسیالیسم مکتب اگزیستانسیالیسم که کمی‌پیش ازجنگ جهانگیردوم درفرانسه بوجودآمد وپس‌ازجنگ به منتهای‌قدرت وشهرت رسید موجب نهضت دامنه‌داری گردید که‌پا از

سرحدات فرانسه به بیرون نهاد ومدت چندین‌سال برسیر فکر وهنر اروپا فرمانروائی کرد. تاریخچهٔ این مکتب دارای جنبه‌های جدی وهمچنین تظاهرات هزل‌آمیز وکارهای رکیك است که شاید با اصول آن منافات داشته باشد. پیش ازهر چیز باید این دوجنبه را ازیکدیگر تفکیك کنیم واصول این مکتب راشرح دهیم.

اصطلاح «اگزیستانسیالیسم» لفظ تازه‌ای نیست. فلسفه‌ای که مشمول این اصطلاح است نیز از ابداعات زمان‌ما بشمار نمی‌رود. با اینحال، این لفظ واین حکمت تاپیش ازسال ۱۹۳۹ جزو لغات فنی فلسفهٔ ما بعدالطبیعه بود. درواقع، اگزیستانسیالیسم، بمعنای اصطلاحی کلمه، فلسفه وجهان بینی کاملی است که برپایهٔ اصول مشخص مابعدالطبیعه استوارشده‌است. غرض‌ما درین‌مختصر، شرح وبسط این‌مسلك نیست. بلکه می‌خواهیم راه ورسمی را که نویسند گان این مکتب در شیوهٔ زند گی وادب بکار بسته‌اند باختصار بازنمائیم.

بنظر بعضی‌ازحکماء، موجود انسانی دراعمال ورفتار خود هیچگونه اختیاری ندارد ودربست تحت اختیار تأثیرات وراثت ومحیط است، و آزادی جزخیالی باطل بیش‌نیست. بنظر حکمای دیگر، که به آزادی نسبی کم وبیشی قائلند (تامشرب آنان چه‌باشد)، اصل‌زند گی در «ماهیت» است، یعنی‌ذات هستی مشترك میان آدمیان یا گروهی ازآدمیان که، فی‌المثل، باذات هستی سگان ودرختان فرق‌دارد. تمایل‌طبیعی‌ومنطقی هرفردی‌دراینست که برطبق‌ماهیت خودزیست کندتاهدفی برای‌زند گی خودبیابد. همهٔ علوم اخلاقی جزمی وقطعی به‌انسان‌می‌آموزند که برطبق ماهیت خود زیست کند ودرعوض وعدهٔ سعادت دنیوی یا اخروی‌را به او می‌دهند.

پیروان مکتب اگزیستانسیالیسم ــ که می‌توان آنرا به «اصالت وجود» درمقابل «اصالت ماهیت» ترجمه کرد ــ «وجود» رامقدم بر «ماهیت» می‌شمارند وعقیده دارند که آدمی در دنیای پوچ و بیهوده‌ای افکنده شده است که نه‌قرار وقانونی دارد و نه به‌هدفی منتهی می‌شود. بنابراین هیچ چیز راهنمای آفرینش نیست. وجود یاهستی باآزادی تام وبدون دخالت مفهوم نیکی و بدی و بدون امید پاداش هرراهی که بخواهد تعیین می‌کند وهر معنائی که بخواهد به‌آن می‌بخشد. انسان دراصل وماهیت دارای هیچ خصیصهٔ فطری نیست، بلکه ازآنچه در «عالم وجود» کسب می‌کند، تشکیل شده است. یعنی بشر راکارهای او ورفتار او ومحیط او می‌سازد. آدمی باکارهائی که درعالم وجود انجام می‌دهد می‌تواند برای خویشتن ماهیتی بسازد وبدون هیچ قیدوبندی وبدون ایمان واعتقاد به‌هیچ چیزی می‌تواند برای خود شخصیتی تشکیل دهد.

منتها، این آزادی، برای ناتوانان، بارسنگینی است که آنان را به‌نومیدی سوق می‌دهد، حال آنکه برای نیرومندان وسیلهٔ شور وهیجان، وجوش وغلیان، وکارو کوشش است. آخرین ملجاء ناتوانان، بدخواهی و سوء نیت است که درتاریکی آن، ازتشخیص وضع وموقعیت خود ومحیط خود درمی‌مانند وباتعیین هدفهای مصنوعی برای زندگی ــ هدفهائی که اغلب برای «دیگران» شوم ومنحوس است ــ خودرامی‌فریبند.

البته بحث دربارهٔ «اگزیستانسیالیسم» وذکر نکات مثبت ومنفی آن ازحوصلهٔ این کتاب خارج است. فقط آنچه باید بگوئیم اینست که آثار اگزیستانسیالیست‌ها تأثیر عمیقی درادبیات معاصر اروپا بجا گذاشته است. گروه فیلسوفان ونویسندگانی که به‌پیشوائی **ژان پل سارتر** **Jean-Paul Sartre**

اگزیستانسیالیسم را بر تخت کبریائی نشانند نداهای بیشماری برای جلب پیروان و مریدان می‌دانستند. مهمترین این راهها، نخست قریحهٔ ادبی تردیدناپذیر آنان بود و سپس مبارزاتشان با بوقلمون صفتی اجتماع و همچنین حسن استقبال از طبقهٔ جوانان. بسیاری از آنان احتیاجات و الزامات مادی و حفظ ظاهر و تأمین معاش و آسایش را حقیر می‌شمردند و درخور توجه فیلسوف نمی‌دانستند. مجامع ادبی خود را در قهوه‌خانه‌ها تشکیل می‌دادند و عقیده داشتند که فیلمهای بازاری و موسیقی جاز، زبان حال و ممتازترین وسیلهٔ بیان دنیای معاصر است. خود را بهر گونه لباسی و بهر رنگی می‌آراستند، مردان ریش را رها می‌کردند و نظافت را در خور اعتنا نمی‌شمردند، و زنان از لاابالیگری و مستی و عیاشی و جلفی در معابر و مجالس ابا نداشتند. ولی این اشخاص جز اینکه از قدر خویشتن بکاهند طرفی بر نبستند، زیرا اگزیستانسیالیسم بشر را مسئول اعمال خود می‌داند و لطمه دیدن شخصیت او را نتیجهٔ مستقیم اشتباه او در زندگی می‌شمارد.

عقاید و نظریات **سارتر** را دربارهٔ هنر و نویسندگی (که در دوره‌های مجلهٔ «زمانهای نو Let Temps Modernes» درج شده) می‌توان بشرح ذیل خلاصه کرد:

نویسنده، حتی بدلیل آنکه الفاظ همهٔ مردم را با ارزش اعتباری آنها بکار می‌برد و کتابهای خود را درمیان مردم منتشر می‌کند، «وابسته» و مسئول است، زیرا نمی‌تواند از فرمان مسائل زمان خود سر بپیچد و در هر حال باید مسئولیت نوشتهٔ خود را بگردن بگیرد، حتی اگر شاگردانش از افکار او نتایجی بر خلاف میل او بگیرند. وانگهی، وظیفهٔ نویسنده در

طی قرون دستخوش تغییر و تحول بوده است. نخست، نویسنده مجری فرمان خدا و راهبر دینی خلق بود. سپس در عصر کلاسیك (قرن هفدهم) جزو اعضای جامعهٔ اشرافی خوش ذوق و ادب پیشه‌ای شد که او را همشأن خود می‌شمرد. در این زمان، گرچه نویسنده بواقع سر بفرمان اشراف نهاده بود، ولی استقلال طبع و عزت نفس و صراحت کلام خود را بخوبی حفظ می کرد. پس از آن، در قرن هیجدهم، نویسنده بصورت مرد مبارز بورژوا منش روشنفکری در آمد که با روشن بینی و استشعار کامل برای حفظ حقوق طبقهٔ دوم می جنگید: عصر طلائی نویسندگان در همین دوره بود. ولی از آن زمان تاکنون، تعادل بهم خورده است. نویسنده انگل و سربار توانگران شده است، و ازین امر رنج می برد. برای اینکه قدر و ارزش نخستین خود را بدست آورد، دست به دامن شهامت‌های دروغین و اعمال ساختگی و تحولات سطحی می‌زند و کسانی را که بطفیل آنان می‌زید به بی‌ذوقی و نفهمی و کج‌طبعی متهم می‌سازد. حتی برای تبرئه خود به «هنر برای هنر» متوسل شده ولی نتوانسته است خود را بفریبد. تنها راه نجات او در اینست که وارد میدان مبارزه شود، یعنی برای حفظ منافع و حقوق مردم، خود را به آب و آتش بزند بی آنکه برنگ تعصب احزاب آلوده شود. با اینحال یك مورد استثنائی نیز وجود دارد و آن، کار شاعر است: شاعر الفاظ را فقط برای ارزش تصویری آنها بکار می برد. سارتر در کتابی که دربارهٔ «بودلر» نوشته شرح می‌دهد که این شاعر موجود تیره بختی نبود که محکوم به شکست و ناکامی باشد، و علت شکست‌های پی در پی او در زندگی اینست که خود با میل و اراده بدنبال رنج و ناکامی می گشت، زیرا سرچشمهٔ الهام و وسیلهٔ تقاص خود را در همین درد و حرمان می‌دید. این

مدعا دربارهٔ بسیاری ازشاعران دیگر نیز صادق است .

معهذا، نباید تأثیرمفهوم مسئولیت و«وابستگی » رادر موردهمهٔ فعالیتهای ادبی سارتر تعمیم داد. فراموش نکنیم که فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم برای آزادی نویسنده ارزش واهمیت بسزائی قائل است، وحتی سارتر فلسفه‌وهنر خودرا مدیون متفکران ونویسندگانی می‌داند که‌یااوابسته نبوده‌اندیااین‌وابستگی‌را بنوع دیگری‌داشته‌اند: مانندمتفکران آلمانی ورمان‌نویسان امریکائی. بنابراین دروهلهٔ نخست باید کتابهای اورا بعنوان آثارادبی (نه آثارتبلیغاتی) دید وسنجید. ازینروست که نخستین کتاب او باعنوان«تهوع»موردسوء تفسیر وتعبیرقرار گرفته است . قهرمان اصلی این داستان، خواه معرف نویسنده دردوره‌ای ازتحول‌زندگی اوباشدیا نباشد، نمونهٔ کامل انسان پیرو فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم بشمار نمی‌رود، بلکه نمونهٔ کسانی است که‌ازهوش‌سرشاری بهره‌مند شده‌اندودرزندگی جز پوچی و بیهودگی نمی‌بینند و درماندگی خود را با تهوع جبران می کنند وچون به‌این بیهودگی واقفند در راه علاج آن نمی کوشند و رضابه داده داده‌اند .

آلبر کامو را ـ که جایزهٔ ادبی نوبل امسال به‌اوتعلق گرفت ـ نمی‌توان نویسندهٔ اگزیستانسیالیست بشمار آورد . خود او نیز منکراین وابستگی است. بااینحال، مشرب فلسفی او که‌متکی برعقیده به‌پوچی وبیهودگی جهان‌است اورا به‌اگزیستانسیالیسم‌مربوط‌می‌سازد. این‌پوچی وبیهودگی جهان که‌مبنای کتاب«افسانهٔ سیزیف»قرار گرفته اورا به بدبینی‌سوق نمی‌دهدوحتی ازفلسفهٔ اونتایج اخلاقی‌تسلی‌بخشی گرفته می‌شود. اگرقهرمان اصلی رمان معروف اوموسوم‌به «بیگانه» ـ بیگانه ازخود و ازدیگران ـ مورد علاقهٔ خاص نویسنده است نه از

اینروست که، پس از قتل نفس، برای قضات ابله و نابخرد و کج فهم محکوم به مرگ می شود، بلکه بدین سبب است که جریان قتل و محاکمه و زندان را با کمال بی اعتنائی و وارستگی می گذاراند، چنانکه گوئی این حوادث برای دیگری اتفاق می افتد، وسپس در گوشهٔ زندان به نوعی از خوشبختی، بشیوهٔ حکمای قدیم، دست می یابد. در فکر نویسندهٔ کتاب، ما همه این بیگانه ایم. مقصود کامو این نیست که وارستگی و بی اعتنائی و «آزادی از رنگ تعلق» را تبلیغ کند؛ زیرا، گرچه در نظر او خوب و بد مطلق وجود ندارد، ولی میان نیت نیك و نیت بد قائل به تمایز است. مسألهٔ اساسی رمان دیگر او موسوم به «طاعون» همین است: در شهر کوچکی که ارتباطش با خارج قطع شده و مرض همه گیر مهیبی بجان مردم آن افتاده است، دیگر شك و تردید جایز نیست، همه باید وظیفهٔ اساسی خود را نجات از این وضع وخیم بدانند و همهٔ نیروهای خود را در این کار بگمارند.

اکنون که بیش از ده سال از دورهٔ فرمانروائی و اوج قدرت اگزیستانسیالیسم می گذرد، هنوز قضاوت دربارهٔ تأثیر این مکتب در ادبیات و پیش بینی حدود توسعهٔ نفوذ آن در خارج فرانسه، کاری دشوار است. اینك مجامع اگزیستانسیالیستی، یعنی قهوه خانه ها و میکده های محلهٔ «سن ژرمن ده پره» در پاریس، رونق خود را از دست داده اند. سارتر و دستیار او **سیمون دوبووار** Simone de Beauvoir کار ادبی خود را بکناری نهاده و به فلسفهٔ محض و سیاست رو کرده اند. نسل جدید، که دورهٔ کودکی اش باندازهٔ نسل گذشته در آشوب و غوغا نگذشته است، به پوچی و بیهودگی جهان چندان اعتقادی ندارد و امروزه خوانندگان، از آثار نویسندگان، بیشتر لذت هنری می خواهند نه نتیجهٔ فلسفی و اخلاقی.

آیا نمی‌توان گفت که اگر هنوز آثار اگزیستانسیالیستها خوانندگان وهواخواهانی دارد بعلت قدرت هنری وشیوهٔ نگارش آنهاست ، نه قدرت فلسفی وصحت منطقی ؟

پایان سخن

هنر وادبیات امروزهٔ جهان، برخلاف عقیدهٔ پاره‌ای ازصاحب‌نظران وپاسداران اسالیب کهن، درجادهٔ انحطاط وزوال سیر نمی کند. تحقیر هنر زمانی که در آن زیست می کنند، رسم قدیم معاصران هر دوره از تاریخ ادب بوده است. زمان ما نیز ازین قاعده مستثنی نیست .

«مردمی که گمان می کنند درروزگار ما شعر وهنر درسراشیب انحطاط افتاده بسیارند . وقتی آثار **لژه** و **پیکاسو** و **شاگال** را بعنوان نمونه‌های نقاشی معاصر می بینند ویا به‌اشعار **آپولینر** و**الیات** و**پوند** بعنوان نمونهٔ شعر معاصر برمی خورند، ازسیمای گرفته وچشمان ملامت بار آنها می‌توان تأسف آنها را بر انحطاط ذوقی جهان نو دریافت .

» اما اگر رنج پژوهش را برخود هموار کنند شاید روزی دریابند که قرن ما شاهد یکی از بزرگترین وپرثمرترین جنبش‌های هنری است واعتبار آن اگر بیش از نهضت «رنسانس» نباشد بی شك کم از آن نیست.

» پژوهنده‌ای که از تعصب دور است نظر خود را به دایرهٔ محدودی ازجهان هنر منحصر نمی‌سازد. درروزگار ما، هنر وسعتی عظیم یافته است. توجه به‌اصول هنری دورانهای گذشته وآثار اقوام گوناگون، هنر امروز را متنوع‌تر وجامع‌تر ازهنر ایام کهن کرده ... اگر خود را در تنگنای فرضیه‌های کم‌دامنه محصور نکنیم وباوسعت نظر وتوجه به‌تجربیات متنوع بشر مدتی به ممارست وتماشای هنر نو بپردازیم ودر ذهن را برای پذیرفتن اصول تازه بازبگذاریم ، تردید نیست که پس از مدتی به این گونه آثار

خومی گیریم ودرآنها نیز گاه بیان حالی ازخودوتجربیات زندگی خود می یابیم. اما اگرتصور کنیم که تنها با «توضیح» این وآن وبدون «ممارست» می توان ازهنرنولذت برد البته کامیاب نخواهیم شد[1].»



اما نسل امروزجهان، که باردوجنگ جهانسوز را بر دوش خود احساس می کند، دیگر بسخن **انریکوتوور** E. Thcvez ، منتقد و شاعر ایتالیائی، اعتقادی ندارند که در ۱۹۱۰ می گفت :

« هر نسل بشری بقدری با نسل‌های پیشین فرق دارد که می‌تواند بطرزتازه‌ای شروع به‌زندگی کند. هر شاعری که بدنیا می آید، خدائی است که بیدارمی‌شود. او نه‌تنها ابزارکارخود، یعنی زبان وادراك شاعرانه وسبك نگارش وسرودن شعر را شخصاً ابداع می کند، بلکه اجزاء اثر آیندهٔ خویش‌را نیزاز روح خود بیرون می کشد. نه‌استادی دارد و نه پیشوائی، ازهیچ نژادی وهیچ زبانی وهیچ کشوری نیست .هیچ‌نظم و قاعده‌ای نبایدسدراه اوشودوهیچ‌تعلیم ودستوری‌نباید به‌او کمك کند .»

گوته، شاعر بزرگ آلمانی، یك قرن ونیم قبل جواب اورا، ازپیش ، چه خوب داده است :

یکی‌می گفت : «من ازمیان گذشتگان و معاصران ، هنرخود را مدیون هیچکس نیستم. من جز فکروذوق خوداستادی نداشته‌ام.» مقصود ازین ادعا، اگراشتباه نکنم، اینست که « گناه هرغلطی که کرده‌ام بگردن خودم است .»

پایان

۱ـ مقالهٔ سابق الذکر ، ص ۱۰۶۵

سخنی چند با خوانند گان

نخستین چاپ «مکتب‌های ادبی» در آغاز فروردین ۱۳۳۴ منتشر شد.
درعرض یك ماه تمام نسخه‌های آن بفروش رفت و نایاب گردید. همانطور که
به‌خوانندگان قول داده بودم، تصمیم داشتم که چاپ دوم را با تجدید
نظر و مطالب بیشتری منتشر کنم. و این کار سه‌سال تمام بطول انجامید.

درهمان اوان، چندین کتاب و نشریهٔ تازه چاپ ازمطبوعات اروپائی
بدست‌من رسید که باسبکی تازه مکتب‌های گوناگون ادبی را مورد بحث
و تحلیل قرار داده و آخرین تحقیقات صاحب نظران را درین زمینه در دسترس
خوانندگان گذاشته بود. ناچار، ضروری دیدم که برای چاپ دوم «مکتب‌
های ادبی» علاوه برشرح و تفصیل بیشتر، مطالبی را نیز اضافه کنم که در
چاپ نخست تقریباً کوچکترین اشاره‌ای به آنها نکرده بودم. و این کار
مدتها وقت مرا گرفت.

مطالبی که نخستین بار در پنج سال پیش (بخواهش چندتن ازدوستان
که علاقه به‌تشخیص و درك مکتب‌های ادبی داشتند و دراین باب کتابی که
بتواند توقع آنان را بر آورد بزبان فارسی نمی یافتند) بشکل سلسله مقالات

دریکی ازمجله‌های ماهانهٔ پایتخت منتشرمی‌شد وغرض ازنگارش آن ، معرفی ساده وموجزمکتب‌های ادبی فرانسه‌بود اینك تدریجاً بصورت کتاب بزرگی درمی‌آمد که تعدادصفحاتش ازدو برابرچاپ نخست می گذشت ومعرفی جامع همهٔ مکتبها وتاریخچهٔ مختصر تحولات ادبی وهنری اروپا را درچهارقرن اخیر دربرمی گرفت .

لازم‌بود که علل پیدایش مکتب‌های گوناگون ادبی‌رانیز بشیوهٔ علمی، نه‌بعنوان عکس العمل‌مکتبی دربرابرمکتب‌دیگر، شرح‌دهم وحق مطلب‌رادرموردهمهٔ کشورهای‌اروپائی اداکنم وددرانتخاب‌وترجمهٔ‌نمونه های‌آثارمکاتب دقت بیشتری بعمل آورم و همچنین نقایص و احیاناً اشتباهات ولغزشهائی را که‌به چاپ اول کتاب‌راه یافته‌بود حتی‌المقدور مرتفع‌سازم. ازاینرو چاپ‌دوم کتابی که گمان می کردم بیش‌ازیکی دو ماه طول‌نکشد‌به‌تجدیدنگارش کتاب دیگری‌مبدل شد که‌نه‌تنها مکمل کتاب نخستین‌است، بلکه‌ازبسیاری لحاظ تفاوتهای بارزی باآن‌دارد ، چنانکه می‌توان‌چاپ نخستین‌رامقدمه وفتح باب کتاب حاضردانست.

دراینجابرذمهٔ خودمی‌دانم که اززحمات‌دوست بسیارعزیزم‌آقای ابوالحسن نجفی که ازآغازاین‌کار، همواره مرامشوق ویاور بوده‌اند و چه‌درتنظیم مطالب وچه‌درتصحیح نمونه‌های‌چاپی، پیوسته ازمددایشان برخورداربوده‌ام تشکرکنم. خاصه‌بهنگام نگارش‌فصل«سمبولیسم»، که مسافرتی‌به اروپابرای‌من پیش آمد، ایشان‌بامحبت همیشگی خود تهیه وتنظیم وتکمیل‌بقیهٔ مطالب کتاب را بعهده گرفتند وتاپایان رساندند. اینست که بضرس‌قاطع می‌توانم بگویم که بویژه فصل‌سوررئالیسم‌ثمرهٔ کارشخص ایشان است .

درپایان سخن‌ازآقای دکترعیسی‌سپهبدی، استاد دانشگاه ، که مقدمه‌ای براین کتاب نوشته‌اند وهمچنین از استادان گرامی و دوستان عزیزی که اجازهٔ چاپ‌پاره‌ای از ترجمه‌هایشان را درین کتاب به من داده‌اند صمیمانه سپاسگذاری می کنم .

استقبال‌بی‌نظیری که‌خوانندگان ازچاپ نخست‌این کتاب‌نمودند ومقالات محبت‌آمیزی که منتقدان وسخن سنجان دربدو انتشارآن در اکثرروزنامه‌ها ومجله‌ها نوشتند همواره مرادرین‌کار دشوارپشتیبان و مددکاربوده است. امیداست که چاپ حاضربتواند اندکی از انتظارات ایشان رابرآورد .

اگراین کتاب تصادفاً نویسندهٔ جوانی‌را درتعیین وتشخیص راه آیندهٔ خودیاوری کند ، ویا دست‌کم خوانندگان را در انتخاب کتابی که می‌خواهندبخوانند راهنماشود، من اجرزحمات چندین سالهٔ خود رایافته‌ام .

رضا سید حسینی

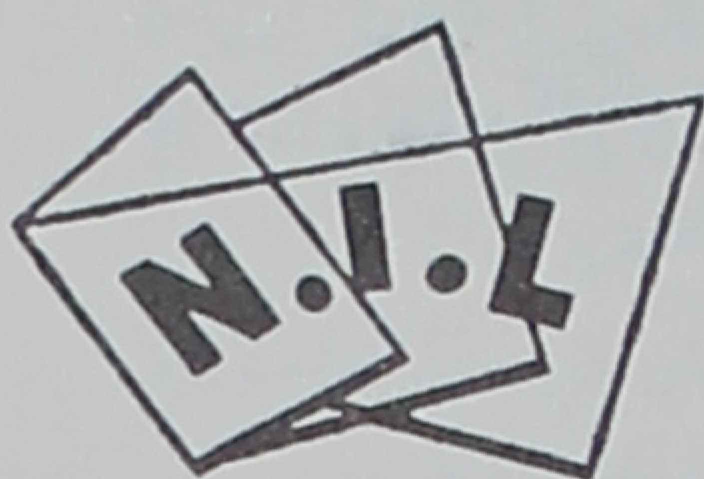
مکتب‌ها و نهضت‌ها و سبک‌های ادبی و هنری

که در این کتاب از آنها سخن رفته است.

(ارقامی که با حروف درشت چاپ شد. علامت بحث و شرح مفصل است و ارقامی که با حروف ریز چاپ شده علامت بحث مختصر یا ذکر سادهٔ نام مکاتب است.)

مجموعهٔ

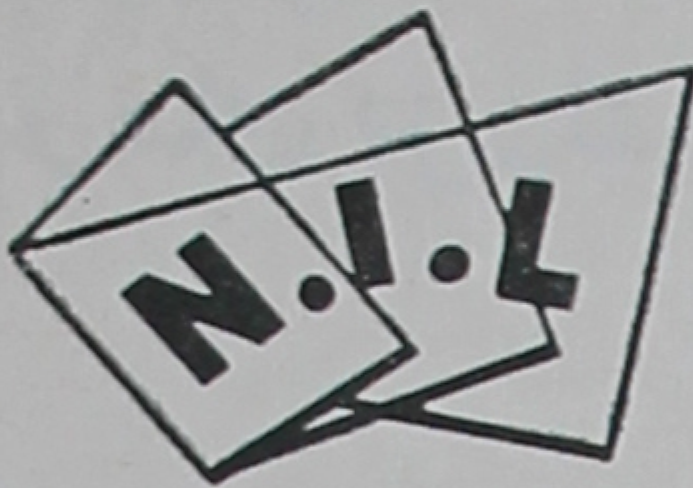
« ده رمان بزرك »



ازصد کتاب یك کتاب وازمیان هزار کتاب ده شاهکار .

انتشاراین ده رمان که از میان صدها شاهکار ادبی جهان درطی ماههای متوالی بررسی و مطالعه بدقت انتخاب گشته و بوسیلهٔ بهترین مترجمان بفارسی صحیح وسلیس بر گردانده‌شده بی‌شك تحولی درادبیات ومطبوعات فارسی ایجاد خواهد کرد . حفظ امانت واصالت متن‌اصلی درترجمه ورعایت درستی وروانی‌عبارت‌فارسی وفصاحت الفاظ وعبارات هدف‌اساسی‌ناشراست، و درین‌راه نه‌همان ترجمه‌را با متن‌اصلی تطبیق کرده بلکه گاهی چندترجمهٔ آن‌را به زبانهای دیگر نیزمورد استفاده قرارداده است .

اولین کتاب از مجموعهٔ
«ده رمان بزرك»



باباگوریو

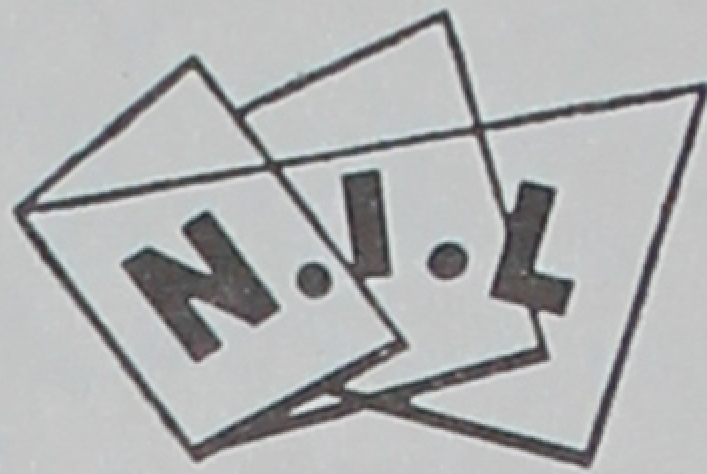
« صفت مشخص آثار بالزاك قوت و قدرت است »
م . ا . به‌آذین

. . . در این کتاب بموازات سرگذشت گوریو داستان دیگری جریان دارد که کمتر از آن یك شورانگیز نیست و آن مواجههٔ یك جوان سادهٔ شهرستانی است با زندگی بطور اعمّ. او فرزند ارشد خانوادهٔ نجیبی است که با درآمد یك قطعه زمین کوچك بسختی امرار معاش می کند و می‌داند که سرنوشت خانوادهٔ پرجمعیتش به موفقیت او بسته است.

راستیناك می‌خواهد موفق شود، هرچه زودتر موفق شود. دوراه در پیش پای اوست : یکی استفاده از نفـوذی که زنان در گردش امور اجتماعی دارند تا بکمك آن از ثروت ومقام و افتخارات سهمی بر گیرد و دیگری طغیان .

آیا بالزاك خواسته است جامعهٔ عصر خود رامحکوم کند؟ گمان نمی رود که نویسنده همچو قصدی داشته است . بالزاك اجتماع زمان خود رابعنوان یك واقعیت می‌پذیرد وازآن دورتر نمیرود ولی آنرا با نگاهی نافذ وموشکاف می بیند و بدرستی تصویرمی کند واگر تصویر محکوم کننده است بایدعلت را درخود واقعیت جست ...

دومین کتاب ازمجموعهٔ
«ده‌رمان بزرگ»



«برتارك رئالیسم فرانسه سه‌ستارهٔ
فروزان فنانا‌پذیزمی‌درخشد :
بالزاك ، استاندال وفلوبر .»

سرخ و سیاه

بعضی ازمنتقدان برسبیل مبالغه سرخ وسیاه استاندال‌را باتمام آثار بالزاك و کمدی انسانی او برابر دانسته‌اند ولی‌خود نویسنده آنرا تاریخچهٔ قرن نوزدهم نام‌داده است .

بقول «ژرژلوکاچ» استاندال به‌جزئیات پراکنده‌توجهی ندارد وجهد می کند که همه‌چیزرا به‌صورت یکنوع کلیت‌توصیف نماید وجنبه‌های‌اساسی یك‌عصر ودوره‌را دربیوگرافی وشرح حال چندتن انباشته سازد .

موضوع‌رمان سرخ وسیاه سرگذشت دهقان زاده‌ایست بسیار مستعد وجاه طلب که به‌مجامع اشرافی راه می‌یابد وزود تشخیص می‌دهد که ریا و تزویرصفت رایج عصراست وبهمین سلاح مجهز می‌شود به‌قدرت وپول‌روی می‌آورد وجامعه‌ای‌را که براین اساس مستقرشده می‌شناسد . او از انرژی وتمایلات جاه طلبانه سرشاراست وبقدرت خود اعتماددارد . برای او مهم نیست که این انرژی‌برضد اخلاق وبرضد عرف وقوانین موجود حتی‌تا پای جنایت اعمال می‌شود . اما تششع احساسات شریف در قلب ژولین بیش از هرچیزمبین آنست که این‌دهقان‌زاده ریا وتزویررا بعنوان وسیله وتنهابرای آنکه جای خودرا دراجتماع باز کند برمی گزیند . ترجیح می دهد که در ارتش ناپلئون وازمیان خطرات ومهلکه به‌دولت وثروت برسد تا ازطریق بی‌عدالتی وتزویر : «آقایان قضات من‌افتخار وابستگی‌بطبقهٔ شمارانداره شما در وجود من دهقانی را می بینید که در برابر قلت بضاعتش قیام کرده است . »

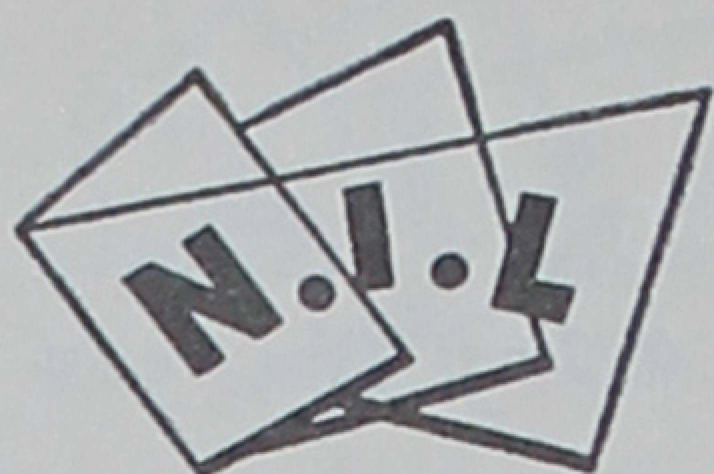
برخلاف قهرمانان بالزاك که فساد اجتماع تا مغزاستخوانشان نفوذ می کند قهرمانان استاندال هریك بنحوی از انحاء فرصت پیدا می کنند که لکه‌های دامن خودرا بشویند . ازآنجا که وی یك رئالیست بزرگ است قهرمانان خودرا آزاد می گذارد که درقمار فساد وزد وبندهای سودجویانه

شر کت کنند و تا گلو در گنداب فساد اجتماع فرو روند منتهی در پایان به آنان کمك می کند که خودرا ازاین گنداب بیرون بکشند .

دراین کتاب هر فصل وهر صفحه مارا ازیك گوشهٔ زندگی ووضع آن زمان مطلع میسازد وضع شهرستانها قدرت روحانیان که مایلند بدانند هر کس چه می کند ؟ چگونه درستی وهوش وذکاوت ایجاد حقد وحسدمی کند وچطورهمهٔ کسانی که تا دیروزمحسود بوده‌اند بمحض دردست گرفتن قدرت مورد تکریم وستایش قرار می گیرند و برای احراز یك مقام دشمنی‌ها تا چه پایه میرسد .

هر صفحه‌وهر فصل این کتاب معجون تازه‌ای‌است که‌رویهم آنرا بصورت دایرة‌المعارف اخلاقیات و روحیات مختلف زمان درآورده است .

سومین کتاب ازمجموعهٔ
«ده رمان بزرگ»



دن کیشوت

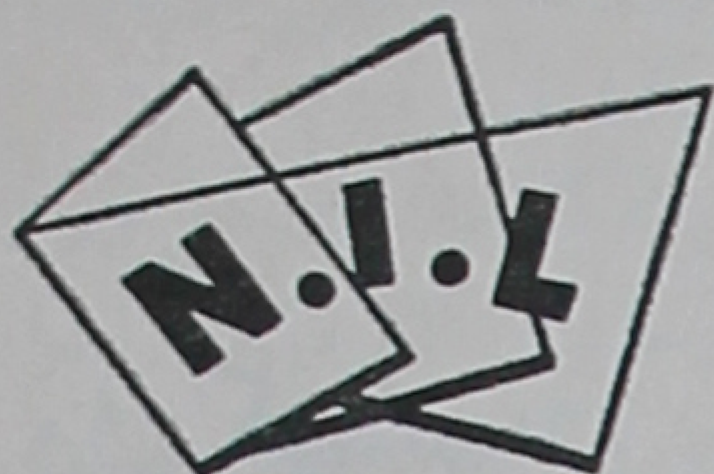
« تاکنون بیش ازهزاربار به بیشتر از سی زبان مختلف چاپ ومنتشر شده است.»

سروانتس که عمری را در نابسامانی و نامرادی و فقر ومشقت گذرانده بود هر گز بدامان تیرهٔ یأس وبدبینی پناه نبرد و کتابی نوشت که قرنهاست آدمیان رادل زنده وخندان نگاهداشته است . اونیز مانند بتهون درزیر بار ننگین ترین رنجها سرود شادمانی سر کرده و از اندوه شادی آفریده است .

دن کیشوت شریف ونوع دوست وخوش قلب است وهدفهای بشر دوستانه دارد. می خواهد که ازمظلومان وستمکشان رفع ظلم وستم کند ویارویاور رنج دیدگان باشد . پس چگونه است که چنین انسان دوست داشتنی و قابل احترام ما را دائماً به خنده می آورد ؟ راز این نکته در اینستکه دن کیشوت بعوض این که برای رفع مظالم راه‌حل‌های عملی وواقعی پیدا کند وازمقتضیات وامکانات مساعداجتماعی بهره گیرد سعی می کند که این مقتضیات وامکانات را بمدد مخیلهٔ بیمار خود ودر عالم وهم وپندار بوجود آورد وبجای اینکه برای عملی ساختن آرمانهای بلند پایهٔ خود واقعیت را بکار گیرد لجوجانه وخودسرانه برضد آن قیام می کند. بقول بلینسکی جنبهٔ خنده آور شخصیت دن کیشوت درتضاد اندیشه‌های بر گزیدهٔ اوباالزامات وضروریات زمان است .

لرد بایرون عقیده داشت که دن کیشوت ازهر رمانی غم انگیزتر است. «بخصوص ازآنروغم انگیزاست که ما رابخنده می آورد.»

چهارمین کتاب ازمجموعهٔ
«ده رمان بزرگ»



ژان کریستف

« روی زمان خویش جز بهمراه خودآن نمی توان تأثیر کرد »

رومن رولان

« وقتی که شخص پس از گذشت چهل سال یادداشت‌های جوانی خودرا ازنومیخواند سخت به‌شگفت می افتد؛ مردی را که دیگر ازیاد برده بود بازمی‌یابد. بعیدهم نیست که وی درنظرش بیگانه بنماید ...

جوان عجیبی را می بینم که همنام من‌است. و بمن نه بلکه به کس دیگری که با وی آشنا هستم شبیه‌است ... چه کسی ؟ بگردیم. جوانی سر کش و پر شورو پرباد که تکاپوی نیروهای بالنده آشفته‌اش می‌دارد ووسواس الهام آفریننده دراوچنگ انداخته‌است ـ جوانی با ایمان سوزان امابی گذشت وناساز گار، لبریزازخشم وتحقیر نسبت به‌اجتماعی که اورا درمیان گرفته است ومزاحم اوست ...

من‌اورابازمی‌شناسم‌این‌ژان کریستف‌است. ـ وخودمن‌نیزهست. طی‌ده سالی که قرن گذشته را بپایان برده است من‌چنین بودم .»

ازخاطرات رومن رولان

پنجمین کتاب از مجموعهٔ
«ده رمان بزرگ»



آرزوهای بزرگ

«در این کتاب زندگی با همهٔ غم‌ها و شادیهایش مورد تشریح قرار گرفته است.»

پیپ قهرمان داستان سرگذشت خودرا تعریف می کند واین درواقع خود دیکنس است که دوران کودکی وجوانی خودرا ، باهمهٔ آرزوهاوامیدها ، شکست‌ها وموفقیت‌ها، دوستی‌ها ودشمنی‌هایش، وخلاصه باآنچه که عمیقاً دیده واحساس کرده است شرح می‌دهد بدون آنکه کوچکترین مطلب‌از «دیوید کاپرفیلد» را تکرار کند .

تفاوت اساسی دراینستکه رمان «آرزوهای بزرگ» بیشتر رمان مبنی بر روانشناسی است درحالیکه جنبهٔ مشاهده ووقایع نگاری «دیوید کاپرفیلد» قوی‌تر است. آدمهای داستان ازن ومرد، پیروجوان وازطبقات مختلف اجتماع هرکدام با روحیات مخصوص خودشان بوضوح و روشنی تصویر شده‌اند . لیکن نیروهای تلاش زندگی درآنها از منابع مختلف سرچشمه می گیرد . پیپ قهرمان اصلی کودکی است فقیر ویتیم که در طفولیت در چنگال بی‌سوادی وتعصب بزرگترها، درمحیطی که‌داغ ننگ فقرطبقاتی برآن‌خورده است بسر می‌برد . او آرزو دارد که روزی آقا و«جنتلمن» گردد. آدمهای اطراف او هریك بنوعی دربرابر خشونت وفشارزندگی عکس‌العمل نشان می‌دهند . «جو» آهنگر به شدت‌کار میکند، بخدا ایمان دارد وبدین سبب خاطرش آرام است . او به‌سرنوشت غم بارخویش راضی‌است ودوستی‌اش باپیپ ساده وبی‌پیرایه است . بزرگترین آرزویش آنستکه پیپ سعادتمند وموفق باشد .

اما سایر آدمهای محیط پیپ اینچنین نیستند . هر یك بنحوی مسخ شده‌اند . زن «جو» گرچه یك‌روزهم پیشدامن‌کار ازسینه‌باز نمی گیرد ودایم بکار نظافت‌خانه‌اشتغال‌دارد آنچنان درقید آداب‌ورسوم تعبدی‌و کورکورانه دچاراست که نظافتکاری اوباعث درد سراهل خانه‌است وجانشان‌رابه‌لبشان می‌رساند. مستر «واپسال» مقلد بی‌مایه‌ای است که آرزو دارد روزی رل هاملت را بازی کند.

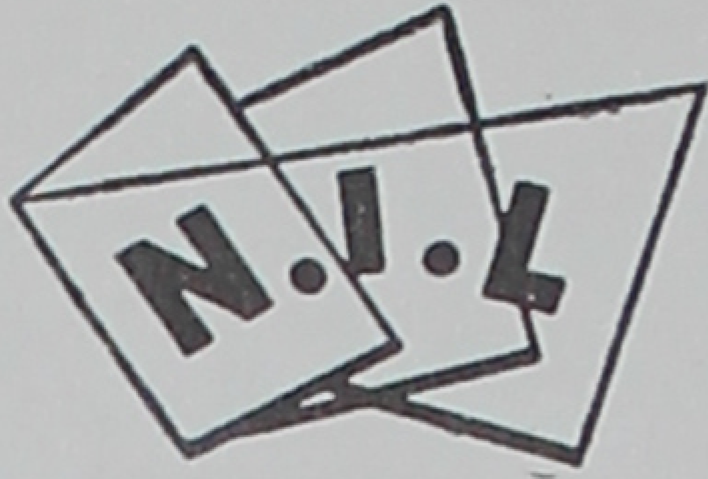
ازاین طبقه که بگذریم به‌دودستهٔ دیگر بر می‌خوریم اول ثروتمندان

و آدمهای به‌ظاهر «جنتلمن» : وکیل عدلیهٔ شیاد ، نجیب زادهٔ دن‌ژوان و مکتب‌دار مرده‌خوار که هریك بنوبهٔ خود معرف گوشه‌ای ازاوضاع اجتماعی زمان دیکنس است . آنها آرزوهای خاص خوددارند که بعضاً ازسرچشمه انتقام جوئی و کینه توزی سیراب می گردد . دیگر دزدان و قاچاقچیان و محکومان . اینهاهم بنوبه خود آرزوهای بزرگ دارند وتلاشهائی می کنند که عظمت نیروی انسان را در هرحال و در تعقیب هر هدف بخوبی نشان می دهد .

مسئلهٔ اساسی دراین کتاب اشتیاق انسان درتحقق بخشیدن به آرزوهایش و نیروی خواستن او هنگام برخورد باموانع است. یکی تسلیم میشود یکی به کینه‌توزی وشیطنت می گراید ودیگری مقاومت می کند وتا آخرین نفس بااشتیاق می کوشد . یك بچهٔ سرراهی که ازابتدای زندگی مترود بوده وتحت‌فشار زندان بااعمال شاقه بزرگ شده است آرزودارد که به‌چیزی اعتماد کند و علی‌رغم جامعه‌ای که‌اورا ازخود رانده‌است ، ازموجودی که برحسب‌تصادف خدمتی به‌او نموده یك «جنتلمن» بسازد ودر وجود تربیت یافتهٔ او خودرا بیابد . احساس حقشناسی‌را درخود ارضاء کند و آرزو وتمایل به‌خوب‌بودن خویش‌را بدینسان بنماید .

انتشارات نیل راهنمای صدیق و مطمئن
اندیشهٔ شماست .

ششمین کتاب ازمجموعهٔ
«ده رمان بزرگ»



« تا سال ۱۹۵۷ پانصد وپنجاه وشش بار
به هفتاد و سه زبان چاپ و منتشر شده است.»

دن آرام

این کتاب حماسهٔ بزرگی است که در صفحات آن زندگی وروحیات واخلاق طبقات مختلف قزاقها در ده سالهٔ ۱۹۱۲ تا ۱۹۲۲ ، که مصادف با وقایع بزرگی است، با چیره دستی نقاشی و تجزیه و تحلیل گردیده است .

شولوخف در سال ۱۹۲۷ «دن آرام» را برای انتشار به مجلهٔ ادبی اکتبر فرستاد. هیأت تحریریه مجلهٔ مذکور نظر دادند که نویسنده دارای عقاید ارتجاعی است و کتاب او نباید منتشر شود . تنها سرافیمویچ نویسندهٔ معروف که او هم عضو هیأت تحریریه بود تحت تأثیر فصاحت وزیبائی ادبی این اثر قرار گرفت ودرچاپ آن اصرار ورزید . پس از انتشار هم منتقدان کوته فکر شدیداً به مؤلف آن تاختند واورا متهم نمودند که افکار ارتجاعی دارد و درداستان خود از دستجات مرتجع قزاقها حمایت کرده است . گرچه گورکی باهمه افکار وعقایدی که نویسنده در بارهٔ قزاقها ابراز داشته بود موافقت کامل نداشت لیکن این رمان را اثری جالب وبدیع می دانست وزیبائی وارزش ادبی آن را می ستود وعقیده داشت مؤلف آن هنرمندی ارجمند و نویسنده‌ای بزرگ می باشد .

